موسوعة الفكر الأدبى

د . نبيل راغب



الـكـتـاب : موسوعة الفكر الأدبي

المؤلـف : د. نبيل راغب

رقم الإيداع : ٣٧٩٧

تاريخ النشر : ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : I. S. B. N. 977 - 215 - 650 - 4

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلي (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقي الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

منهج الموسوعة

كان الدافع الأساسى وراء تأليف هذه الموسوعة، خلو المكتبة العربية من الدراسات الأدبية والنقدية التى تتناول القضايا أو المضامين أو « التيمات» الأساسية التى تشكل المحتوى الفكرى للأعمال الأدبية. وذلك على الرغم من ضرورة مثل هذه الدراسة سواء للباحث الأكاديمى أو المتذوق العادى للأدب لأنها تشكل نورا هاديا أو مفتاحا للعالم الفكرى عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون ولكن بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال. وخاصة أن القضايا والمفاهيم الفكرية عبر تاريخ الأدب الإنسانى تكاد تكون واحدة فى جوهرها، فى حين يكمن الاختلاف فى التنويعات التى تختلف باختلاف روح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها.

وحتى المفاهيم التى يبدو أنها ارتبطت بالأدب فى عصوره الحديثة مثل الأحلام والبراءة والجنس والضياع والعدم والعبث والغضب والقلق والملل والوهم... إلخ.هذه المفاهيم يمكن تتبع أصولها إلى المنابع الأولى للأدب وإن كانت قد تبلورت بشكل واضح محدد فى العصر الحديث. ولعل هذا يرجع إلى أن المفاهيم التى شكلت مضمون الأدب العالمى، كانت مرتبطة ارتباطا عضويا بجوهر النفس البشرية. وهو جوهر لا يتغير بتغير الزمان أو المكان، وإن كانت مظاهره تتنوع وتتبدل إلى حد التناقض. ينطبق هذا مثلا على مفهوم الفروسية الذى ارتبط بعصر سمى باسمه، بما يعنى أنه انتهى بانتهاء عصره، لكننا نكتشف من خلال هذه الموسوعة أن الفروسية روح كامن فى النفس البشرية ذاتها، وتعنى سلوكيات وأفكارًا معينة، ولا تعنى بالضرورة فارسا يمتطى جوادا يهرع به لنجدة المظلومين والمضطهدين.

ونحن لا ننكر أن هناك دراسات أكاديمية قيمة - سواء فى مصر أو فى العالم العربى - دارت حول هذه القضايا والمفاهيم فى أعمال أديب معين، لكنها فى النهاية دراسات تهم المتخصصين وغيرهم من المهتمين بمثل هذا الأديب بحكم أنها مقصورة عليه، لكنها لن تفيد القارئ أو المتذوق العادى الذى يريد أن يلم بالدور الذى يلعبه أحد هذه المفاهيم فى أعمال الأدباء الآخرين، والخط البيانى الذى تغلغل به فى تشكيلها الفنى، والأسباب الكامنة وراء ظهوره فى عصر، واختفائه فى عصر آخر... إلخ. ذلك أن الأديب لا يستمد مفاهيمه ورؤاه من فراغ، فهو يبدأ من حيث انتهى الذين سبقوه، حتى لو كان موقفه منهم هو الرفض التام. ثم يشرع في إضافاته التى غالبا ما تتمثل فى إسقاطات عصره،وفى مدى براعته فى تشكيلها فنيا بحيث يوسع من رقعة التقاليد الفنية.

ولا يعنى هذا أن هذه المفاهيم ثابتة جامدة تماما على المستوى الفكرى بحيث يمكن أن تفرض أشكالا فنية معينة. فهى تملك من المرونة ما يساعدها على مواكبة تطور الفكر الإنسانى، ومن ثم تمنح الأديب طاقات متجددة للإبداع فى مجال الشكل الفنى. ولذلك لم تهمل هذه الموسوعة جانب التشكيل الفنى لهذه المفاهيم الفكرية، وخاصة أنه الجانب الذى يمكن للأديب أن يصول ويجول فيه بصفته فنانا قبل أن يكون مفكرا منظرا. ذلك أن جانب المضمون الفكرى لا يمنحه مثل هذه الفرصة لأنه مرتبط بالقيم الإنسانية الراسخة مثل الحق والخير والجمال وما يتفرع منها من مفاهيم متنوعة. وهى قيم لا يجرؤ أديب على مهاجمتها فى أعماله حتى لو ادعى ذلك من قبيل لفت الأنظار إليه، وإن كان من حقه الهجوم على إساءة استخدامها لتنفيذ أهداف لا تمت بصلة إليها فى النهاية، مثل تحويلها إلى مجرد شعارات جوفاء أو واجهات براقة لإخفاء نيات فاسدة عفنة. ومن الملاحظ أن كل مفاهيم الأدب العالمى تتفرع بطريقة أو بأخرى من هذه القيم الأساسية : الحق والخير والجمال. ولذلك تبدو المضامين الأدبية المتعددة وكأنها مستمدة من نسيج عضوى واحد، يتمثل فى التجربة الإنسانية من أجل حياة أفضل على هذه الأرض عبر التاريخ.

كذلك كان من أهداف هذه الموسوعة ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع المفهوم الفكرى الواحد عبر عصور متتابعة، ومن خلال أعمال أدبية متنوعة، وفى مناطق جغرافية مختلفة، مما يمكن القارئ من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل. وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للمفهوم الفكرى الواحد، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره. فالفكر الإنسانى ملك للجميع، ولكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها بين الآداب العالمية الأخرى.

ومن الخطأ الاعتقاد بأن العمل الأدبى الذى يدور حول مضمون فكرى رئيسى، يفترض فيه عدم الاقتراب من المضامين الأخرى. فهذه المضامين التى تشكل فيما بينها نسيجا عضويا متلاحما، تفسر لنا ظاهرة الامتزاج بين عدة مضامين فى عمل أدبى واحد. قد يبرز واحد منها ويصبح مضمونا رئيسيا، لكن هذا لا يمنع قدرتنا على تتبع المضامين الأخرى التى تلعب دور النغمات المساعدة والمجسدة للنظرة الإنسانية الشاملة عند الأديب.

ولقد شكل هذا معضلة أو عقبة فى سبيل هذه الموسوعة، إذ كان من الضرورى اختيار الأعمال الأدبية التى تركز على مضمون فكرى رئيسى حتى يتمكن القارئ من تتبعه بسهولة، ومن ثم تجاوز المفاهيم الثانوية أو الجانبية فى هذه الأعمال حتى لا يتشتت الخط البيانى. ولكن إذا تحولت هذه المفاهيم إلى مضامين رئيسية فى أعمال أخرى فإن الأضواء التحليلية تسلط عليها فى فصل آخر يدور حول هذا المضمون وهكذا. أما إذا تساوى أكثر من مفهوم فكرى فى الأهمية داخل العمل الأدبى الواحد، فإن من الضرورى العودة إلى نفس العمل الأدبى مرة أخرى فى فصل جديد يدور حول المضمون الثانى أو الثالث و هكذا.

ولم يكن من السهل التغلب على هذه العقبة إلا بعد وضع إستراتيجية شاملة للموسوعة، بحيث تم تصنيف وتحديد الأعمال الأدبية التى جسدت مفاهيم فكرية

معينة، وذلك اعتمادا على اطلاعنا عليها ودراستنا لها على مدى ما يزيد على ربع قرن. وهى أعمال امتدت من ملاحم الإغريق ومآسيهم حتى آخر صيحات مسرح الغضب والعبث واللارواية في العصر الحديث. وطالما أن البحث يجرى على أساس تتبع المضامين الفكرية بطول ما يقرب من ثلاثة آلاف عام، فقد تحتم علينا القيام بقراءات ودراسات تحليلية جديدة تشمل معظم الأعمال المرتبطة بهذه المضامين، كل مضمون على حدة بحيث يبدو لنا متسقا محددا متبلورا، و خاليا من الفجوات والثغرات قدر الإمكان. وهى أعمال قد يسمع بها القارئ العادى لأول مرة، ولكنها لابد أن تجعل نظرته إلى المضمون الفكرى والشكل الفنى النابع منه أكثر اتساقا وشمولا.

وكان فى نيتى فى أول الأمر أن أضمن الموسوعة قائمة بالمراجع والأعمال والقراءات، وذلك للقارئ الذى يرغب فى الرجوع إليها. ولكننى بعد الانتهاء من الموسوعة اكتشفت أننى اعتمدت أساسا على الأعمال الأدبية التى اتخذت من هذه المفاهيم مادة فكرية لها، وهى أعمال من الكثرة والتعدد بحيث يبدو تسجيلها فى قائمة أبجدية فى نهاية الموسوعة، نوعا من استعراض العضلات. هذا بالإضافة إلى أنها ذكرت فعلا باسم مؤلفها وتاريخ نشرها أو عرضها على الجمهور فى فصول الموسوعة المتتابعة. أما الدراسات النقدية التى رجعت إليها للاسترشاد بها فكانت من القلة بحيث لا تحتمل تسجيلها فى قائمة مراجع، كما قمت بذكرها عند الاستشهاد بها فى ثنايا الموسوعة.

وكان الهدف من الاعتماد أساسا على الأعمال والنصوص الأدبية، والتقليل بقدر الإمكان من التركيز على الدراسات النقدية، هو وضع القارئ وجها لوجه أمام هذه الأعمال حتى يسهل عليه تعمق الخط الفكرى، وحتى لا تتحول الدراسات والمراجع النقدية إلى حاجز بين القارئ والأعمال الفنية. وقد تفاديت بدورى التوغل فى التحليل النقدى حتى لا أفرض وجهة نظرى على القارئ، فى مجال فكرى يحتمل اختلاف وجهات النظر بطبيعته.

ولكن هذا لا يعنى أن كل فصل من فصول هذه الموسوعة يشمل كل الأعمال الأدبية التى جسدت المفهوم الفكرى الذى يدور حوله الفصل. فمن المستحيل القيام بهذه المهمة، لأنها تعنى ببساطة تحول كل فصل إلى مجلد قائم بذاته. ولذلك اعتمد منهج الموسوعة على الاختيار الذى يمثل بقدر الإمكان الملامح المميزة للمفهوم الفكرى المطروح للتحليل والتحديد فى كل فصل، أى أنه نهض على سبيل المثال لا الحصر. أما القارئ أو الباحث الذى يريد الإحاطة الشاملة بمفهوم فكرى معين، فإن هذه الموسوعة تقدم له المفاتيح أو المؤشرات الكفيلة بمساعدته على القيام بمثل هذه المهمة.

وعلى قدر المشقة التى واكبت معظم مراحل الموسوعة، فإن المتعة الفكرية والفنية التى نبعت منها لم تكن أقل منها فى القدر إن لم تزد عليها. ونحن لا نلفت نظر القارئ إلى الجهد الشاق وراء تأليف هذه الموسوعة، بقدر ما نرجو له الحصول على أوفر نصيب من المتعة الفكرية والفنية وذلك من خلال هذه الرحلة الطويلة مع الفكر الأدبى عبر ثلاثين قرنا من الزمان.

د. نبيل راغب



١ - الأبوة

كانت الأبوة من المضامين التى فرضت نفسها بقوة على الأدب العالمى منذ بداياته الأولى. ففى الأدب المصرى القديم وصلت إلينا نماذج من الحوار الذى يدور بين الأب وابنه على هيئة نصائح يسديها الأب من خلال خبرته الطويلة فى الحياة. وعلى الرغم من أن الهدف من هذا الحوار كان أخلاقيا بحتا، فإن فيه من الصور الشعرية والتراكيب البلاغية ما يجعله ينضوى تحت فن الأدب.

وفى المآسى الإغريقية برز الأب كشخصية ذات جوانب خصبة تنبع منها شتى الأحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية. ففى مسرحية « إليكترا » التى كتبها الشاعر الإغريقى يوربيديس عام ٤١٣ قبل الميلاد لم تجد إليكترا هدفا فى حياتها أسمى من هدف الانتقام من أمها لمقتل أبيها. فقد ملك عليها كل كيانها لدرجة أن علم النفس الحديث استخدم اصطلاح « عقدة إليكترا » بالنسبة للفتاة التى تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر بصفة عامة. فهى ترى فى أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها، وإذا لم تنطبق هذه المواصفات عليه، فليس ثمة ضرورة أن تقبل أى رجل لا يحقق هذا المعيار المسبق.

فى مأساة يوربيدس تدفع إليكترا أخاها أوربست لقتل أمهما كليتمنسترا انتقاما لمقتل أبيهما أجا ممنون. ويبدو أن هذه المأساة كانت مغرية لأدباء الإغريق بحيث عالجها أيسخيلوس فى الجزء الثانى من ثلاثية « الأوريستيا »، وسوفكليس فى مسرحية « إليكترا » عام ٤٠٩ ق. م وعلى الرغم من اختلاف نظر هؤلاء الأدباء تجاه المضمون الواحد، واختلاف تفسيرات النقاد له فإن المحور الثابت فى شخصية إليكترا أنها ظلت تؤكد لنفسها أنها ابنة أجا ممنون ولا تعرف لوجودها معنى آخر

سوى ذلك. لكن الانتقام لمقتل أبيها أفقدها توازن عقلها، وأحال حياتها إلى جحيم من العزلة والضياع، مما يؤكد عمليا أن حبها لأبيها كان أقوى من حبها لحياتها نفسها.

ولم تفقد شخصية إليكترا سحرها عبر تاريخ الأدب العالمى. ففى العصر الحديث كتب يوجين أونيل مسرحية « الحداد يليق بإلكترا» التى قدم فيها شخصيتى كريستين ولافينيا كتجسيد معاصر لشخصيتى كليتمنسترا وإليكترا. كذلك كتب جان جيرودو مسرحية « إليكترا» التى يرى الناقد جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » أنها تتراوح بين العمق والسفسطة الفنية، بين الروح التراجيدية والدعابة، وهى تجمع بين السخرية المدمرة والمهارة المفتعلة أحيانا، وتقترب من حكايات غرف النوم العادية فى أحيان أخرى. ومن الممكن أن توصف «إليكترا» بأنها المثال الكامل لأزمة الكاتب المسرحى المعاصر الذى يريد أن يستوحى مآسى الماضى لكنه لا يملك قدرة كتاب الماضى على الانفعال والعاطفة والوجدان والحيوية المتدفقة. ذلك أن الكاتب المعاصر لا يستطيع أن يضرب على الأوتار الحساسة التى يقدمها مضمون مثل إليكترا بنفس عفوية يوربيديس مثلا. فقد منهج العلم الحديث معظم العلاقات الإنسانية وتعود الناس على هذه القوالب التقليدية بحيث أصبحوا أقل استعدادا لتقبل المزيد من التوغل فى أحراش النفس البشرية. ولذلك يعبر جيرودو فى «إليكترا» عن اهتمامه الدائم بالكراهية التى سممت العلاقات بين فرنسا وألمانيا منذ الحرب الفرنسية البروسية. وقد كرس جيرودو بصفته دبلوماسيا تلقى تعليما ألمانيا، كلا من حياته الدبلوماسية والأدبية من أجل إخماد جذوة هذه الكراهية.

ومع ذلك يتبنى جيرودو وجهة نظر يوريبيديس فى الأسطورة الأورستية بدلا من وجهة نظر سوفكليس، ذلك أنه لا يرى مجدا تحريريا فى انتقام أبناء أجاممنون، ويضفى على كليتمنسترا شيئا من تأنيب الضمير، أما إليكترا التى كرست حياتها للانتقام لأبيها فإنها ظهرت فى صورة عصبية مرضية مثيرة للإزعاج، وبالتالى فنحن لا نحبها وخاصة عند شعورنا بأن الفزع يمشى مع خطواتها، وفى النهاية تسبب موت أمها وايجستوس، بل إنها تجلب الدمار إلى بلادها والموت للكثير من سكانها الذين كان من الممكن أن يعيشوا فى سلام. إن حب الأب وتكريم ذكراه شىء،

والانقياد الأعمى وراء شهوة الانتقام شىء مختلف تماما. ولذلك فإن ربات الغضب الرمزيات اللاتى بدأن فتيات قبيحات سيئات الخلق فى المشهد الأول من المسرحية، يكتمل نموهن فى النهاية. إنهن فى طول إليكترا نفسها تماما، لأن ربات الغضب وإليكترا قد أصبحن شيئا واحدا. وبينما تلتهم النيران المدينة، تصر بطلة جيرودو المنتقمة المحنقة على إيمانها بصحة موقفها، وعلى ذلك الاعتقاد المريح المشكوك فيه بأن بلادها ستقوم ثانية على أسس جديدة من الحقيقة.

ومن الواضح أن جيرودو يمقت الانتقام حتى لو كان من أجل الأب، أى باسم العدل، ومن هنا كانت مرارة اليأس التى استشعرتها إليكترا عندما حققت انتقامها الذى عاشت من أجله ففى حوار بين إليكترا وربات الغضب، تلاحظ إحداهن اللهب يلتهم المدينة وتعلن أن هذا هو الضوء الذى أرادته إليكترا حينما طلبت الحقيقة، لكن إليكترا لا تملك إلا أن تجيب بيأس قاتل : « أنا أملك ضميرى، أنا أملك العدالة، أنا أملك كل شىء » وكأن جيرودو يريد أن يقول إن الأبوة والأحاسيس النابعة منها أسمى من الانتقام حتى لو كان من أجلها.

وعلى الرغم من غياب الأب جسديا، فإن ذكراه تحرك التصاعد الدرامى من خلال التوترات القائمة بين الأم وكل من الابنة والابن من ناحية، وبين إليكترا وإيجستوس من ناحية أخرى. وينتهى الأخير إلى الإعجاب بها بعد أن يتحمل عملية تحول ساخرة من شخص داعر فاسق جبان رضخ لنزوات كليتمنسترا إلى إنسان قادر على احترام النبل الانسانى السمح فى حين تبدو إليكترا نبيلة بصورة متزمتة قاسية. بل إنه يتحول إلى بطل قادر على إنقاذ بلاده تماما قبل أن تغتاله إليكترا بكل ما تحمله من حق الانتقام لأبيها. ويمتد انتقام إليكترا ليشمل احتجاجها المرير ضد نفاق الآلهة وحقدهم، فتصرخ قائلة إنهم لا يستطيعون أن يصنعوا هذا معها، وأن يفتدواعشيق أمها ومعاونها فى اغتيال أبيها أجاممنون. لقد حول الآلهة متطفلا إلى رجل عادل، وجعلوا من الغاصب ملكا. وهكذا تطيش سهام إليكترا ولا تشعر أن انتقامها لأبيها قد أعاد الهدوء لنفسها المضطربة.

أما يوجين أونيل فى مسرحية « الحداد يليق بإليكترا » (١٩٣١) فيقدم ثلاثية

مسرحية تبدأ « بالعودة إلى الوطن»، ثم « الفريسة » و « المأخوذة» والأجزاء الثلاثة مستوحاة من « أوريستية»أيسخيلوس، لكن أحداثها تدورفى مقاطعة نيوإنجلاند فى القرن التاسع عشر من خلال منظور فرويد للعلاقة بين الأب والابنة. فبدلا من أجاممنون نجد إزرا مانون الجنرال العائد من الحرب الأهلية، فى حين تقوم زوجته كريستين بدور كليتمنسترا، وابنته لافينيا بدور إليكترا، وابنه أورين بدور أوريست. لكن الإسقاط المعاصر الذى استحدثه أونيل يتمثل فى الصراع بين النزعة البيورتيانية التطهرية والعاطفة الرومانسية الجامحة.

وكان الروائى الفرنسى بلزاك فى طليعة الأدباء الذين جسدوا روعة الأبوة وأبعادها وأعماقها التى يصعب حصرها أو التنبؤ بها. ففى عام ١٨٣٤ كتب رواية «الأب جوريو » التى يصعب تلخيصها دون تشويهها، ولذلك يستحسن أن نقدم هذا المقتطف الذى يحاول فيه بلزاك تحليل مفهومه للأبوة من خلال شخصية بطله جوريو :

« كانت هى المرة الأولى التى دخل فيها أوجين حجرة الأب جوريو، ولم يستطع أن يغالب شعور الذهول الذى استحوذ عليه عندما أدرك التناقض الصارخ بين الجحر الذى يقيم فيه الأب وبين زى الابنة التى أبصرها منذ فترة قصيرة. كانت النافذة بلا ستائر، فى حين جعلت الرطوبة ورق الحائط المزخرف يتساقط فى مواضع كثيرة ويكشف عن الطلاء الأصفر المغبر من تحته. وكان الفراش الزرى الذى رقد فوقه الرجل الكهل لا يباهى بأكثر من دثار رقيق الحال ولحاف محشو برقع كبيرة من ملابس مدام فوكيه العتيقة. وكانت الأرض رملية رطبة.... وقرب الفراش خوان ليلى لا درج له ولا غطاء من رخام. ولم يكن ثمة أثر للنار فى المدفأة الخاوية، وبجوارها كانت هناك منضدة مربعة من خشب الجوز كان الأب جوريو يتناول فوقها طعامه. وكانت قبعته ملقاة فوق منضدة صغيرة أخرى لا تصلح لشىء... ولو كان ثمة كادح بائس مدقع الفقر يقطن فى غرفة بسطح بيت لما كان أسوأ مقاما من الأب جوريو فى مثواه هذا بمنزل مدام فوكيه. فإن مجرد النظر إلى الحجرة قمين بأن يبعث قشعريرة فى كيانك ويثير إحساسا بالغم والضيق.

لقد كانت حقا أشبه بأسوأ زنزانة فى سجن. ومن حسن الحظ أن جوريو لم

يستطع أن يبصر الأثر الذى ولّده هذا المحيط به فى نفس أوجين وهو يضع الشمعة التى كان يحملها فوق الخوان الليلى.. وما لبث الرجل المنكود أن استدار فى مكانه متشبثا بالغطاء المكوم حتى ذقنه، وقال :

- حسنا. وأيتهما تحب أكثر : مدام دى ريستو أو مدام دى نيسنجان؟

فأجاب الكاتب الحقوقى :

- إننى أحب مدام ديفلين أكثر. لأنها تحبك أنت أكثر..

فما أن سمع الرجل الكهل هذه الكلمات التى قالها الشاب ببالغ الحرارة حتى برزت يده تحت الغطاء وتشبثت بيد أوجين وقال بامتنان :

- شكرا لك. شكرا لك. إذن فما الذى قالته عنى ؟

فكرر الطالب عبارات البارونة مضيفا إليها زخرفا من عنده، والكهل يستمع إليه منصتا وكأنما يستمع إلى صوت من السماء.. وقال أخيرا :

- ياللبنية العزيزة ! نعم، نعم إنها لا تكن لى سوى كل ود لكن يجب ألا تصدق كل ما تحكيه لك عن أناستازى : فلعلك ترى أن الأختين كلتاهما تغار من الأخرى. وهذا برهان آخر على المحبة والود. ثم إن مدام دى ريستو شديدة الود لى هى أيضا، وهذا ما أعلمه عنها، فإن الأب مطلع على سرائر أبنائه لدرجة تقترب من اطلاع الخالق على سرائرنا جميعا. إن الأب ينفذ ببصيرته إلى أعماق قلوبهم. إنه يعرف نياتهم ومقاصدهم. وكلتا الابنتين لا تعرفان سوى الحب الصادق العميق. آه، لو كان لكل منهما فقط زوج صالح، إذن كنت سعيدا غاية السعادة، ولذلك أقول إن السعادة غير مكتملة فى مكانى التحتانى هذا. فهل لى أن أعيش معهما، أن أستمع فقط إلى صوتهما، وأن أشعر أنهما عن قرب، وأن أراهما تذهبان وتجيئان مثلما اعتدت فى بيتنا عندما كانتا معى. عجبا ! إن قلبى ليطفو لمجرد التفكير فى هذا.. هل كانت ملابسهما جميلة ؟

قال أوجين :

- نعم. لكن قل لى يا مسيو جوريو، كيف تأتَّى لابنتيك الحصول على بيت جميل لكل منهما، فى حين أنك تقيم فى جحر كهذا ؟

قال بغير اكتراث متكلف :

– وكيف لى أن أريد أفضل مما أنا فيه ؟ لا أجد عندى القدرة الكافية كى أشرح لك حقيقة الحال، فإننى لم أعتد صياغة الكلام بدقة وإحكام. لكن كل شىء كامن هنا (قالها مربتا على قلبه). لعلك ترى أن حياتى الحقة ماثلة فى ابنتى الاثنتين. ومادامتا سعيدتين، تتقلبان فى الثياب الأنيقة، وتغوص أقدامهما فى البسط الناعمة، فماذا يعنينى من ثياب تكسونى أو من مضجع أرقد فيه ليلى ؟ لن أشعر قط بوطأة البرد ما دامتا مستدفئتين. ولن أحس أبدا بكآبة ما دامتا ضاحكتين ليست لى متاعبهما .وعندما تصبح أبا أنت أيضا وتسمع أصوات أطفالك الرقيقة. فسوف تقول لنفسك : « كل هذا من صلبى أنا ». سوف تلتصق بهم أيما التصاق حتى ليبدو أنك تستشعر كل حركة تصدر عنهم حيثما كنت فإننى أسمع أصواتهم ترن فى أذنى. لو مسها حزن فإن نظرة من أعينهما تجمد دمى. يوما ما سوف تكتشف أن ثمة من السعادة فى سعادة الغير ما يكون أكثر من سعادتك بذاتك. هذا شىء لا أستطيع له تفسيرا، شىء فى وجدانك يرسل جذوة من الدفء فى سائر كيانك. صفوة القول أننى أعيش حياتى ثلاثا : هل أقول لك شيئا طريفا فكها؟ ليكن إذن. إننى منذ أصبحت أبا تقدمت درجات فى معرفة الخالق. إنه تعالى ماثل فى كل مكان فى الوجود،لأن الوجود بأجمعه منبثق منه .وهذا شبيه بحالى مع أطفالى ياسيدى. إن محبتى لابنتى أقرب إلى أن تكون من هذا الحب الإلهى، وإن كانت ابنتاى أجمل منى وأصفى. إن حياتهما موثوقة بحياتى إلى حد لا يعرف الانفصال. ».

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج الذى كان ابنا غير شرعى لوالد غنى من خادمة ضعيفة بائسة، فقد كان مفهومه للأبوة مختلفا. إذ إن هذا الشعور بالنقص يخامره ويعذبه طوال حياته، وانعكس بدوره على مسرحياته، ففى مسرحية « الأب» (عام ١٨٨٧) تتلاشى الهالات التى أحاطت بمفهوم الأبوة من قبل. ذلك أن سترندبرج يتناول العلاقات الحميمة بمعالجة قاسية تكشف عن كل الصراعات والأحقاد الدفينة، وتلقى الأضواء على العداء المستحكم بين الجنسين اللذين يخوضان حربا لا هوادة فيها، لكن يبدو أن الغلبة فى النهاية قد عقدت

للمرأة. لقد ناضل الكابتن بطل المسرحية نضالا بالغ العنف ضد زوجته لورا، كما قاوم مصيره مقاومة تثير العطف أكثر مما تثيره من انفعال عنيف. كان حالة مرضية بعقله الممزق، ومع ذلك فمن الممكن أن نحلله تحليلا كاملا بوصفه شخصية مرضية دون أن نقلل من قوة دفاعه عن الرجولة فى مجتمع طغت عليه النساء. وهو نفس المنهج الدرامى الذى يكاد ينطبق على الأب ويللى لومان فى مسرحية آرثر ميللر « موت قوموسيونجى » عندما يفشل فى علاقاته مع كل الناس وعلى رأسهم أبناؤه، ومع ذلك يظل يدافع عن وجوده المأسوى حتى النهاية.

وإذا كان الوهم فى « موت قوموسيونجى » من صنع البطل نفسه حتى يحتمل وطأة الواقع المرير على كاهله، فإنه فى مسرحية « الأب» من صنع الزوجة الماكرة لورا التى تستدرج بصورة إيحائية زوجها الكابتن للوقوع فى هوة الوهم، وهم الاعتقاد بأن ابنته برتا ليست منه، ومن هذه الهوة دفعت به إلى هوة الجنون والموت. وهذا الإيحاء المتدرج يتصاعد من فصل إلى آخر وبأسلوب درامى غير مباشر، يجعلنا نستشعرحتمية تأثيره المدمر على البطل الذى كان مستعدا تماما للتأثر بالإيحاء نتيجة كرهه للمرأة بصفة عامة. إن لورا تطعنه فى أعز ما يملك وهو أبوته لبرتا. وتتطور المعركة بين الكابتن ولورا، بحيث يتطاير شررها إلى كل من حولهما، ويستمر استنزاف كل منهما للآخر بصورة مأسوية، وخاصة عندما يرغب الأب فى انتقال ابنته برتا من البيت إلى مدرسة داخلية خارج البلدة حتى لا تبقى فى البيت تحت إرشاد أمها. وإذا كانت الابنة قد أطاعت أباها أول الأمر، فإنها عجزت عن أن تؤيده فى اللحظة الحاسمة. بل إن أباها نفسه يعجز عندما تشحذ لورا كل أسلحتها لتنفيذ إرادتها الشيطانية وذلك من خلال الشك الذى تثيره فى نفسه ليسرى كالسم البطىء. وبذلك تحولت جنة الأبوة عنده إلى جحيم من الشك والضياع. يتضح هذا فى موقف الطبيب الجديد الذى استقدمته لورا لينصح أباها بعدم الانجراف بأوهامه السود ويلح عليه بوضع الثقة الكاملة فى نسب ابنته اليه، لكن الأب لا يرى بدا من القول: « وهل هناك محل للثقة عندما يكون الأمر متعلقا بامرأة ؟ هذا خطير ».

أما مفهوم الأبوة عند برنارد شو والكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده، فكان

عقلانيا بعيدا عن العواطف والانفعالات الجامحة التى وجدناها عند سترندبرج. ففى كتاب «جوهر الإبسنية » يوضح شو أن الآباء يفرضون سلطتهم على الأبناء ويهددونهم بالعقاب والجحيم إذا حاولوا البحث عن السعادة فى المنزل عن طريق تحقيق كيانهم المستقل؛ ولذلك يجب ألا نتعجب عندما يثور الأبناء ضد الآباء الذين يتصورون أن الأبوة يمكن أن تحمل فى طياتها كل عوامل الإرهاب والضغط والقمع والإذلال. ويعتقد شو أن الأبوة والأمومة قد تحولتا بمرور الزمن إلى أقنعة مثالية براقة تخفى وراءها طغيانا حقيقيا. فإذا كان الآباء هم السبب فى خروج الأبناء إلى هذا العالم، فقد وجب عليهم توفير كل أسباب الكرامة واحترام الذات لهم. وليس هذا عطفًا أو تنازلا منهم بل هو الواجب المفروض عليهم بحكم مسئوليتهم فى إنجاب هؤلاء الأبناء. والآباء الذين يتهاونون فى القيام بهذا الواجب لا يستحقون التمتع بشرف الأبوة.

فى مسرحية « من يدرى؟» يجسد برنارد شو هذا المفهوم الثورى من خلال شخصية الأب كرامبتون الذى لا يستطيع العيش مع زوجته بعد إنجاب ثلاثة أطفال منها وذلك لاستحالة التفاهم بينهما بسبب ضيق أفقه وقصر نظره. وبعد أن يكبر الأطفال ويبلغوا مبلغ الشباب يحدث أن يقابلهم كرامبتون ذلك الأب العاق. وعندما يكتشف أن هؤلاء الشباب هم أطفاله يحاول ادعاء مظهر الأب الذى قضى عمره بحثا عنهم، لكنهم يعاملونه بقسوة بالغة لأن أمهم علمتهم أن ليس كل من أنجب أطفالا يعد أبا. لقد هجرهم وهجر أمهم منذ سنوات بعيدة ولم يرع حرمة لمنزل أو كرامة لزوجة أو حنانا لأطفال. وهو الآن يتكلم عن حرمة المنزل وكرامة الزوجة وحنان الأطفال وواجباتهم التى تحتم عليهم احترامه وطاعته. ولكنه يجد الطريق مسدودا إلى قلوب الأبناء فيحاول كسبهم بإبداء المزيد من العطف والحنان، لكنه يواجه بنفس البرود واللامبالاة بل والوقاحة، ويدرك فى نهاية المسرحية أن الأبوة لا تعنى مجرد إنجاب الأطفال، إنها واجب ومسئولية، ويجب ألا يتصدى لها إلا كل قادر على حملها.

ويجب ألا نربط بين ثورة أبناء كرامبتون ضد أبيهم وبين نكران الجميل

التقليدى الذى نجده فى مسرحية شكسبير « الملك لير» عندما أنكرت كل من جونوريل وريجان فضل أبيهما لير عليهما وهو الذى اندفع بكل عاطفته الجامحة ليمنحهما كل ما يملك من حب ومال وعقار، فى حين حرم ابنته الصغرى كورديليا من كل شىء لأنهـــا لم تدع نفس الحب الكاذب المنافق المؤقت الذى تظاهرت به جونوريل وريجان حتى حصلتا على كل ممتلكاته ثم قامتا بطرده شر طردة وهام على وجهه كالحيوانات فى البرية. إن موقف لير يكاد يتناقض تماما مع موقف كرامبتون الذى يحس أبناؤه فى قرارة نفوسهم أن واجبهم تجاه أنفسهم أقوى وأهم من واجبهم تجاه أبيهم الذى هجرهم فى سن طفولتهم؛ لأنه لم ير فى الدنيا هدفا سوى حياته الضيقة وأنانيته المطلقة. وقد علمتهم أمهم أنه يوجد نوعان من النظام الأسرى : النوع الأول الذى ربتهم على قيمه، والمؤسس على الحب المتبادل والعناية بواجب كل فرد تجاه نفسه، ورفض كل المثاليات الزائفة وتحقيق الذات على أرض صلبة من الواقع الحى المعاش، أما النوع الثانى من الأسرة فإنه قائم على الإذلال والضغط والإرهاب، ولا شك أن الأم قد أنقذت أبناءها من أبيهم عندما تركته يرحل واستقلت بمعيشتها معهم، ذلك أنه من الآباء الذين يظنون أنهم ينجبون الأطفال لخدمتهم.

وقد كتب برنارد شو فى كتابه الموسوعى « دليل المرأة الذكية » أن سجلات جمعية الرفق ومحاربة القسوة على الأطفال لا تزال تثير الغثيان بحيث أصبح من المحتم علينا حماية الأبناء من آبائهم، إذ إنه فى معظم الأحيان لا يقع الأب تحت طائلة العقاب لتأثر المجتمع بالنظرة المثالية التى تؤكد أنه لا يوجد من يرعى الابن خير من أبيه، فى حين أن القانون صريح فى عقابه للمدرس أو رجل التربية أو رجل الشرطة إذا حاول تأديب صبى حدث دون مبرر. ثم يضيف برنارد شو فى مقدمته لمسرحية « شروع فى زواج» أن عبودية الأبناء لآبائهم ستندثر يوما ما، وخاصة أن الدولة قد خطت خطوة فى اتجاه تحديد العلاقة بين الآباء والأبناء على أساس التشريع القانونى الذى يؤكد أن الأبناء ليسوا مجرد لعب أو دمى لا حول لها ولا قوة فى نظر الآباء.

لكن الأديب الإنجليزى المعاصر جون مورتيمر كان أكثر هدوءا ورقة فى تحليله

العلاقة بين الأب والابن فى مسرحيته « رحلة حول أبى » فلم يتخذ جانب أحدهما ضد الآخر بل قام بتحليل العلاقة الحساسة بين الاثنين على أساس نفسى يجمع بين رواسب الماضى وتفاعلات الحاضر فى لحظة واحدة مكثفة، وذلك من وجهة نظر الطرفين. ولذلك فالمسرحية تتطور فى جو تمتزج فيه الأوهام بالحقائق دون محاولة لإثارة الأشجان والانفعالات الجامحة والأحداث العنيفة كما نجد فى مسرحية «كلهم أولادى» مثلا لآرثر ميللر، التى يتسبب بطلها جو كيلر فى قتل واحد وعشرين من مواطنيه بسبب تغطيته لعيوب سلندرات الطائرات، وهى الجريمة التى تستمر فى الاتساع والانحدار حتى تكشفها خطيبة لارى ابن كيلر والطيار الذى ينتحر إثر سماعه بفضيحة أبيه. وتدمر القنبلة التى تفجرها الأسرة كلها لدرجة تدفع الأب المجرم كيلر إلى الانتحار، ولكن قبل أن ندرك هذه الذروة المأسوية يدلى الأب القاتل باعترافه وتبريره لفعلته بحيث يتعرى تماما من كل زخرف وتزييف ومعه يتعرى المجتمع الفاسد كله. ذلك أن ميللر غالبا ما يربط بين الشخصية وخلفيتها الاجتماعية فى حين أن جون مورتيمر يغوص فى الأعماق السيكلوجية لشخصياته بحيث تتحول الخلفية الاجتماعية إلى مجرد أصداء خافتة. وهو ما يتضح فى الرحلة التى قام بها بطله حول أبيه الذى كان بمثابة المركز بالنسبة لدائرة حياته.

ويرى ميللر أن مفهوم الأبوة لا يتجزأ فإذا كان بطله جو كيلر يشعر بأبوته وبنوة أبنائه، فلماذا لا يشعر بأبوة البشر الآخرين، وخاصة هؤلاء الذين قتل أبناؤهم داخل الطائرات الحربية التى سقطت لعيوب السلندرات التى يعلمها جيدا. وقد تحدث ابنه كريس عن المسؤلية والأخوة والأبوة، أخوة السلاح وأبوة الرفاق، حديثا كان ينبغى أن يثير فيه الشعور بالإثم، إلا أن غلظة قلب الأب لم تتأثر، ويخاطب زوجته بقوله : « كان يجب على أن أقذف به إلى الحياة، وهو فى العاشرة كما قذف بى أهلى إليها فألزمه بكسب ما يقوم بأوده فيعرف حينئذ ما يكابده الفتى قبل أن يصير شابا منعما فى هذه الحياة.. » كان هذا هو التبرير الذى قدمه الأب إلى ابنه ليثبت صواب رأيه ومسلكه. لكنه تبرير فاسد يحمل فى طياته كل زراية بالقيم الإنسانية وعلى رأسها الأبوة، تبرير لابد أن يعاقب صاحبه عقابا يتمثل فى عزيمة

كريس على الرحيل من البيت بعد أن ذكرته آن بواجبه وكيف أن أباه سجن أباها ظلما وعدوانا لإلصاق تهمة الطائرات الفاسدة به، ثم تأتى قمة العقاب بانتحار الأب.

وفى الأدب العربى المعاصر كان نجيب محفوظ من أوائل الأدباء الذين اهتموا بمفهوم الأبوة وأبعاده المتعددة فى حياتنا. ففى « الثلاثية » مثلا تبدو شخصية الأب السيد أحمد عبد الجواد المحور الذى تدور حوله الأحداث والشخصيات سواء فى حضورها أو غيابها. وحتى فى « السكرية» : الجزء الثالث من « الثلاثية » والذى يبدأ بعد وفاة الأب، نجد أن شخصيته ما تزال تفرض ظلهاعلى المواقف سواء عن طريق الآثار السيكلوجية التى تركتها داخل الشخصيات، أو من خلال عناصر الوراثة التى انتقلت منها إلى الأجيال المتعاقبة داخل الأسرة.

كذلك فى رواية « الطريق» ينهض البناء الدرامى كله على رحلة بحث البطل عن أبيه الغائب الذى لم يعثر له على أثر، وكأنه يمثل الإنسان الباحث عن هدف لن يتحقق، حتى لو ارتكب جريمة القتل فى هذا السبيل. إن هذا لن يشفع لصابر بطل الرواية لأن القانون هو القانون، ولا عذر لصابر لأن أباه نسيه وذلك كان الدافع الأساسى لجريمته، لكنه دافع لا يعتد به عند تحديد المسئولية. وهكذا يخيل لصابر أنه لم يعرف شيئا مجديا. تماما مثل الانسان الذى يولد ويعيش ثم يموت أكثر جهلا من ذلك اليوم الذى أتى فيه إلى الحياة. أى أن الأب كان رمزا للمستحيل نفسه لأنه الأب الذى لم نره طوال أحداث الرواية وسمعنا عنه فقط من الشخصيات الأخرى التى حكت مغامراته الغرامية الأسطورية، وتنقله من بلد إلى بلد بل من قارة إلى قارة، معتمدا على ملايينه. فكيف لابن مثل صابر أن يبحث عن بنوته عند أب مثل أبيه ؟! وحتى لو وجده فعلا، هل كان سيجد فيه الأب الذى يستطيع أن يحمل هذا الاسم ؟ الجواب بالطبع : لا.

وهكذا تتعدد مفاهيم الأبوة من عصر لآخر، ومن مجتمع لآخر، ومن أديب لآخر، وستظل تتعدد وتتعمق مادامت هناك حياة على الأرض.

٢ - الأحلام

كانت الأحلام ومازالت مادة خصبة قامت عليها مضامين أدبية كثيرة، بل إنها تعدت مرحلة المضمون الفكرى إلى الشكل الفنى بحيث تأخذ القصيدة أو المسرحية أو الرواية شكل الحلم بكل تداعى الأفكار والخواطر والصور والرموز. بل إن المدرسة السيريالية فى الأدب التى ازدهرت فى أوائل القرن العشرين قد اعتمدت أساسا على الأحلام ودلالاتها السيكولوچية كمادة لأعمالها الأدبية. وكان هذا الاتجاه امتدادا لميل الأدباء القديم إلى تصوير أحلام اليقظة والرؤى والخواطر التى تهبط على الانسان فى المنام.

فقد وجد الرومانسيون فى الأحلام مصدرا للإلهام الشعرى، بل إن بعضهم اعتبر الحلم قصيدة فى حد ذاته، فى حين لجأ السيرياليون إلى العقاقير المخدرة كوسيلة فورية للبحث عن الرغبات الإنسانية الدفينة، فهم يعتقدون أن الطبيعة البشرية لا تكشف عن نفسها إلا فى حالات الهلوسة والهيستريا وجنون العظمة وغير ذلك من الحالات التى يسود فيها العقل الباطن على العقل الواعى.

ويخبرنا الشاعر الرومانسى الكبير كولريدج بأن قصيدته « قبلة خان» لم تكن سوى حلم رآه، ولذلك لم تتم لأن الحلم لم يتم قبل استيقاظه. ويبدو أن التجربة كانت من الإثارة بحيث دفعت ناقدا مثل جون لفنجستون لويز إلى تأليف كتاب «الطريق إلى إكساندو» الذى أجهد فيه نفسه ليكتشف المصادرالتى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : « قبلة خان» و « الملاح العجوز». كان لويز يؤمن بأن الحلم انعكاس لتجارب وقراءات كولريدج ولذلك فتش فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريدج الصور أو الرموز الموجودة فى هاتين القصيدتين، مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريدج ليست معروفة.

لكن مع انحسار موجة الرومانسية برزت اعتراضات عديدة ضد هذا الاتجاه. فنجد الشاعر الفرنسى مالارميه يصور الشعر على أنه الحديقة المنسقة الجميلة التى لا تحمل أية لمسات للفوضى التى يحتوى عليها الحلم. إنه - فى نظره - عدو للمسئولية الواعية للشاعر وللشحنة الشعرية التى يجب أن تتخلص من كل الاضطرابات والتشويش المرتبط بالأحلام. كذلك أعلن الناقد المعاصر روجر فراى بكل وضوح أنه لا يوجد عنصر مضاد للقيمة الجمالية الضرورية للأدب مثل الحلم.

لكن مفكرًا أمريكيا مثل ثورو نظر إلى الحلم نظرة ملؤها الانبهار بل التقديس. فهو يعتقد أن الحلم ليس مصدرا للوحى والإلهام فحسب بل إنه دافع للعمل والإنجاز، ومضىء للمسار الذى يتحتم على الإنسان أن يسلكه. فأحلامنا - فى نظر ثورو - هى أصدق الحقائق الملموسة فى حياتنا. يقترب هذا المفهوم من اكتشافات فرويد فى مجال علم النفس، والتى أوضحت أن الأحلام لا تنتمى إلى عالم المثال والفكر بقدر ما تصدر عن دنيا الحقيقة والواقع. فالأحلام هى وجبات طهوناها لأنفسنا على أية صورة نشتهى، فماذا يكون مصير الإنسان إذا لم تكن فى حياته أحلام ؟ سواء أكانت أحلام اليقظة أم أحلام النوم. فكم من عاشق روى ظمأه فى أطياف الحلم، وكم من مغلوب على أمره فى الحياة الواقعية كان نصيبه فى أحلامه دور الغالب الظافر. إن الحياة تصبح صحراء قاحلة قاتلة إذا لم تتخللها واحات الحلم والوهم. والفن ليس إلا وسائل يلوذ بها الإنسان إلى صور من أحلامه ليصحح بها ما يفسد الحياة الواقعية.

ويتحتم وجود صلة عضوية بين الحلم والحقيقة أو بين الوهم الواقع، وإلا وقع الإنسان بين شقى الرحى، وأصيب بانفصام الشخصية. ففى رواية « مدام بوفارى » للروائى الفرنسى فلوبير تتميز شخصية البطلة إيمابوفارى باتساع الهوة بين أوهامها وأحلامها من جهة ووقائع الدنيا من جهة أخرى. ولقد أجاد فلوبير تصوير هذا الجانب، إجادة جعلت مجرد الإشارة إلى « مدام بوفارى» يكفى للدلالة على الهوة العميقة التى تقع بين أوهام الحالم وحقائق الواقع. فلم تستطع مواجهة واقع حياتها معظم أحيانها، كما لم تستطع أن تخصص حينا تسرح فيه بأحلامها وأوهامها.

ومن الواضح أن فرويد أثر تأثيرا عميقا فى مفهوم الأدباء والفنانين للحلم. فالأحلام تجسد – بطريقة أو بأخرى – رغباتنا أو مخاوفنا. وأثرها لا يبدو فى المنام فحسب بل يمتد ليشمل لحظات من اليقظة أيضا. تبدو هذه اللحظات فى فلتات اللسان. وتحاول أحيانا أن تتوارى وراء اللعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل الفنية التى برع الأدباء والفنانون فى استخدامها فى تصوير الجوانب الخفية لشخصياتهم. وكان الفن وما يزال فى نظر الكثيرين، حلم يقظة جميلا يهرب فيه الإنسان من ضغوط حياته ومواقفها المثيرة للتوتر والخوف. كذلك يحقق الإنسان فى الفن ما يعجز عن تحقيقه فى الواقع، ويهذب من خلاله رغباته وتطلعاته التى لا يستريح لها. إنه الوسيلة المثلى التى تساعد الإنسان على الاستمتاع بالتناغم الذى لا تمنحه اياه حياته الواقعية.

وعلى الرغم من أن نظرية فرويد في تفسير الأحلام قد هوجمت من مفكرين كثيرين من أمثال رينانو فى كتابه « سيكولوجية التفكير المنطقى » ١٩٢٣ و م. ر. ت كوهن فى كتابه « المنطق والطبيعة » ١٩٣١، فإن آثارها فى مجال الأدب والفن تزايدت مع الأيام، وخاصة فى تركيزها على الجانب الجنسى فى حياة الإنسان. وهو الجانب الذى برز فى تأثيره على معظم الشخصيات فى الأدب العالمى الحديث، ومن ثم على المضمون الفكرى لهذه الأعمال.

أما من ناحية الشكل الفنى فقد وجد بعض الأدباء فى الحلم منهجا لبناء أعمالهم وتطورها. وهو الاتجاه الذى برز فى الأدب الأوروبى نتيجة لتأثير ماكروبيوس الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى، والذى كتب تحليلا وتعليقا على آراء الفيلسوف الرومانى شيشيرون فيما يتصل بالأحلام، وكانت الرؤيا فى ذلك الوقت متصلة دائما بالعقيدة الدينية، وهذا ما يتضح فى بعض أعمال جيوفرى تشوسر– الملقب بأبى الأدب الإنجليزى – الذى كان أول من ربط بين الحلم البشرى والرؤيا الدينية بحكم ارتباط الأدب بالدين منذ العصور الوسطى. وكانت الأسطورة الشعبية « حكاية الزهرة » (١٢٣٧ – ١٢٧٧) بكل ما تحمله من إشارات إلى ماكروبيوس، وصور لأحلام العشاق الصغار فى الربيع، قد ساعدت على انتشار هذا

الاتجاه الذى دفع بتشوسر إلى ترجمتها بالإضافة إلى أساطير أخرى تعتمد على الرؤى الدينية مثل « منزل الشهرة» و« حلم الدوقة» و« أسطورة النسوة الطيبات»، و«مجلس الأشرار» و « لانجلاند». كما ألف تشوسر بنفسه قصيدة روائية طويلة بعنوان « رؤيا فلاح المحراث ».

وهذه الأعمال الشعرية والروائية فى الوقت نفسه تجسد الحلم الذى يمر به البطل على أنه الطريق التى يشقها كى يبلغ مرحلة الخلاص والغفران. وهذه الفكرة رسخت فى الأدب العالمى بعد تشوسر لدرجة أنها تحولت إلى اتجاه أدبى معترف به بصرف النظر عن الأغراض الدينية التى قصد بها. ففى قصيدة للشاعر الإنجليزى ادموند سبنسر بعنوان «دافيندا» تتحرك الشخصيات كأطياف الحلم وترتفع إلى آفاق نورانية لا تمت إلى عالمنا المادى بصلة.

واستمر هذا الاتجاه فى الأدب الإنجليزى حتى بلغ قمة أخرى له تمثلت فى قصيدة لورد تينسون المعروفة باسم « حلم النسوة الفاتنات » وفيها يتخذ من مادة الحلم مضمونا أثيريا يستغرق القارئ فى عوالم أخرى لها قوانينها وحياتها الخاصة بها. ولكن تينسون لم يستخدم الحلم كمجرد سياحة فى عالم خيالى ولكنه يوظفه هذه المرة لإلقاء ضوء جديد على العالم الواقعى الذى يعيش فيه.

وعندما بدأ فن الرواية فى التبلور تسللت اليه الأحلام، وسرعان ما اتخذ منها الروائيون دافعا يكمن وراء سلوك أبطالهم، بل إن بعض الروايات تحول إلى حلم طويل مثل رواية « أليس فى بلاد العجائب » للويس كارول. ولكن لم يقتصر دور الأحلام فى الأدب على خلق عالم خيالى مثالى للهروب من أدران هذا العالم، ولكنها توغلت فى ميدان النقد الاجتماعى عن طريق المقارنة بين عالمنا كما نحياه، وبين عالم المستقبل كما يجب أن نحياه. ولذلك ارتبط مفهوم الأحلام باتجاه هروبى وآخر بناء.

فالاتجاه الهروبى يجنح إلى الخيال المسرف، ويخلق عالما كله أوهام جميلة، وبشرا يقتربون فى صفاتهم من الملائكة. والكاتب لا يهتم إلا بإثارة خيال القارئ ومنحه فرصة جميلة كى يقضى وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على

كاهله، ولا يهم أنه سيعود إلى هذا الواقع إن عاجلا أو آجلا، ولكن المهم أنه تمكن من منحه بعض السويعات كى يريح أعصابه المنهكة. فالرواية فى هذه الحالة حلم جميل لابد أن يستيقظ منه القارئ فى النهاية.

وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارئ. يقول بعضهم إن القارئ ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد إقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب نتيجة للراحة النفسية التى مرت بها أعصابه، ويتخذون من رواية « رحلة الحاج» للروائى الانجليزى جون بانيان نموذجا لهذا الاتجاه بكل ما يحمله من تسابيح صوفية، وابتهالات روحية، ورؤى نورانية. ويقول البعض الآخر من النقاد وعلماء النفس إن العكس هو الذى يحدث تماما، ذلك أن القارئ بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى عاشه مع أبطال الرواية، ومن المتوقع أن نقمته على أحوال حياته ستشتد، وربما تحول سخطه إلى رفض كامل للعصر والمجتمع.

ولكن يبدو أن الأثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارئ إلى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف اختلاف بصمات الأصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة.

ومن أشهر الروايات التى تتخذ من الأحلام مادتها رواية « الجنس البشرى القادم من المستقبل » للروائى الإنجليزى بالوار ليتون، ورواية « النظر إلى الخلف » للأمريكى إدوارد بيلامى، وفيها يقفز البطل من عام ١٨٨٧ إلى عام ٢٠٠٠، إذ يستيقظ ذلك الشاب من بوسطون ذات صباح فيجد نفسه فى عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة. والرواية كلها سرد لهذا الحلم المستقبلى الجميل.

واستمرت الأحلام كمضمون روائى حتى القرن العشرين، ولكن تنوعت وظائفها ومفاهيمها، وخاصة بعد اكتشافات علم النفس التى تفتحت لها طاقات واسعة بصدور كتاب « تفسير الأحلام» لفرويد. ولم تقتصر الرواية على الأحلام الوردية السعيدة بل تناولت أيضا الكوابيس المخيفة الزاخرة بالأشباح والمخلوقات

القادمة من عالم جهنمى، والعناصر السيكولوجية التى تنهض عليها رواية الكابوس هى : الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس لإقلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها إلى جحيم مقيم. وهذا ينطبق على ما عرف باسم « الرواية القوطية » التى بدأ تقاليدها فى عام ١٧٦٤ الأديب الانجليزى هوراس والبول حين بدأ فى تسجيل ما استطاع أن يتذكره من حلم حلمه فى الليلة السابقة. لقد حلم أنه كان يسير فى أحد الحصون القوطية التى اشتهرت بها العصور الوسطى. وعندما نظر إلى اعلى رأى يدا عملاقة متدثرة بدرع حربى فوق درجات سلم هائل. وانهمك والبول فى متابعة تسجيل حلمه الذى اتخذ شكلا روائيا، وفى أقل من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو» التى قوبلت من القراء بحماس منقطع النظير.

ويقول النقاد إن هذه الروايات لا ترضى إلا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التى تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة، أما الذين يملكون من النضج العقلى قدرا كافيا فإنهم يأخذون هذه الروايات على محمل التسلية وتزجية وقت الفراغ. ومن الروائيين الذين اشتهروا بهذا المفهوم الكابوسى مسز شيللى - زوجة الشاعر الإنجليزى المشهور - التى ابتكرت شخصية فرانكنشتاين، العالم المرعب الذى اخترع شخصية خرافية مدمرة كى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم.

ولهذه الروايات على القارئ مجرد تأثير سطحى يتمثل فى الخوف المؤقت لأن القارئ لا يمكن أن يتعامل مع شخصية مثل هذه لا تنتمى إلى عالمه بصلة بل قادمة من عالم الكوابيس كى تبث الرعب والإحساس بالموت والتحلل. ولذلك لم تدخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب؛ لأن هدفها لم يتعد مجرد الإثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت. ولعل هذا الاتجاه كان وراء رفض الأدباء الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لاستخدام الحلم مضمونا لأعمالهم. فقد سمى القرن السابع عشر بعصر العقل، والثامن عشر بعصر التنوير. فكيف للعقل والتنوير أن يمتزجا بالأحلام والأوهام ؟! ومع ذلك يرى شاعر كبير مثل

بودليـر أن الحلم هو أصـدق صـورة للإنسـان. وهو يقـسم الأحـلام إلى نوع يزخـر بالتفـاصيل الواقعيـة للحيـاة اليوميـة والتى سجلت نفسهـا على لوحة الذاكرة عند الإنسـان، وهو الحلم الطبيعى الذى يجسـد الوجدان الحـقيقى للانسـان. أمـا النوع الآخر فيتمثل فى الحلم الذى لا يمت إلى واقع الإنسان بصلة. إنه خليط من أصناف الأحلام والكوابيس والأوهام، ونظرا لتعقيده وصعوبة فهمـه وتفسيره يسميه بودلير «الحلم الهيـروغليفى ». ذلك أنه يتصل بالجـانب فوق الواقعى أو فوق الطبيعى من حياة الإنسان. وقد أثر هذا الاتجاه فى قصائد بودلير بطبيعة الحال، فهى تتراوح أحيانا بين الأحلام الوردية والكوابيس المفزعة.

ويقـترب الشـاعـر الفرنسى جيـرار دى نيرفـال كثيـرا من مفهوم بودلير للحلم. فهو يرى فيـه حياة ثانية يعيشها الإنسان فى خط متواز مع حياته الواقعية، ويشعر بالرجفة تنتابه عندما ينفذ من الأبواب العاجية التى تفصل بين عـالم الإنسان المادى وعـالم الأحـلام الروحـانى. إن اللحظات الأولى من النوم صـورة للموت عندمـا يسرى الخمـود فى فكر الإنسان، ولا يمكن تحـديد اللحظة التى تنتقل فيها الذات الإنسانية من الوجـود المادى إلى الوجـود الروحـانى. إن الحلم - فى نظـر دى نيـرفـال - عـالم غامض يقع تحت الأرض ومع ذلك يغمره النور شيئا فشيئا بحيث يرى الحالم الوجوه الشاحبة القادمة من العالم الآخر وسط الظلال والظلام.

ويبـدو أن دى نيـرفال كان متأثرا إلى حد كبير بالشـاعـر والمسرحى الأسبـانى كالديرون دى لابـاركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) فى مسـرحيتـه الشهيـرة « إنما الحيـاة حلم» التى يقول فيها :

« ما هى الحياة ؟ جنون وعصب ؟
ما تلك الحياة ؟ أتكون وهما ؟
أتكون ظلا، أو حديث خرافة ؟
حيث أعظم النعم فى حقيقتها شىء قليل
وكل الحياة ما هى إلا حلم
والأحلام أحلام ».

وهى الأبيات التى يلقيها بطل المسرحية عندما يستيقظ من نومه المخدر، والتى أصبحت تجرى على الألسن مجرى الأمثال، وخاصة البيتين الأخيرين.

ولعل شاعر الإنجليزية الأكبر شكسبير كان من الكتاب المسرحيين الذين استخدموا الأحلام فى تلقائية باهرة وعفوية خصبة كى يثبت أن الكون كله وحدة متكاملة مهما احتوى داخله من الصراعات والتناقضات، لدرجة أنه أحال إحدى مسرحياته إلى حلم قائم بذاته وهى « حلم منتصف ليلة صيف ». وقد لا يكون شكسبير واعيا بقواعد علم النفس ومقاييسه التى لم يعرفها عصره، إلا أنه يتبع نفس تكنيك الحلم بكل ما يحمله من جو أثيرى وأطياف سارية. ولعل حديث بوتوم فى المسرحية يوضح لنا الاستخدامات الفنية للحلم فى مسرح شكسبير بصفة عامة. يقول بوتوم فى المنظر الأول من الفصل الرابع :

« لقد حلمت حلما يفوق كل ما تعارف عليه البشر من أحلام. ولذلك لا يمكن أن نطلق عليه إلا أنه « حلم بوتوم». فهو فريد فى نوعه لأنه ليس له نهاية ولا قاع. وسأتغنى به فى نهاية المسرحية أمام الدوق ».

وقد وجد شكسبير فى الحلم إمكانات خصبة للإيحاء بدلالات قد يصعب على الموقف الواقعى الإيحاء بها. ففى مسرحية « العاصفة » يقول كاليبان فى المنظر الثانى من الفصل الثالث :

« عندما استغرقنى الحلم

انداحت السحب وتفتحت السماء عن كنوز متلألئة

على وشك أن تتساقط فوقى

عندئذ استيقظت وتمنيت أن أغيب ثانية فى الحلم... ».

ويرى شكسبير فى الحلم معادلا موضوعيا للحياة نفسها. يقول بروسبيرو فى مسرحية «العاصفة» إنه إذا كان الحلم يبدأ بعد النوم وينتهى قبله، فإن الحياة تبدأ بعد العدم وتنتهى قبله. فالحلم لا يقتصر عند شكسبير على نواحى الحياة المشرقة

بل يتوغل أيضا فى عالم الكوابيس وخاصة فى مآسيه من أمثال « يوليوس قيصر »، و « هنرى الرابع »، و « ريتشارد الثالث »، و « روميو وجوليت »، و«ماكبث»، و«هاملت»، و « عطيل». وغالبا ما كان الحلم تعبيرا عن قمة المأساة التى يصل إليها البطل كنوع من التنفيس عن البركان الذى أوشك أن ينفجر كى يقضى عليه قضاء مبرما فى نهاية المسرحية.

ولم يحدث أن برز فى الأدب العالمى بعد شكسبير كاتب استخدم الأحلام بهذا التنويع مثله. ولكن مع اكتشافات علم النفس فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى حاول بعض كتاب المسرح ولوج عالم الأحلام الذى يجسد هواجس العقل الباطن عند الإنسان. ولذلك كانت الأحلام أقرب إلى كوابيس وهلوسة الغيبوبة منها إلى العالم المثالى الرومانسى الذى جسده شكسبير فى أحلام شخصياته وهواجسها. ففى عام ١٩٠١ كتب الأديب السويدى أوجست سترندبرج مسرحية «الحلم» التى تعد قمة إنجازه الشعرى، والتى جسد فيها الوجود غير الواقعى للانسان من خلال موجات العاطفة المتدفقة فى مسرحه التعبيرى. وكانت لمسة الحزن الدفين المميزة لها، ذات ألوان وظلال قادمة من غموض الشرق. أما النغمة التى تكررت فى المسرحية فكانت زاخرة بالرثاء للجنس البشرى الذى لم يعرف طريق الخلاص بعد.

وامتد الاتجاه نفسه - وإن كان بتنويعات مختلفة - فى مسرحية ج. م بارى «قبلة لسندريلا» عام ١٩١٦، ومسرحية كوفمان وكوناللى « شحاذ على ظهر حصان» عام ١٩٢٤. أما فى مسرحية « الزيارة المدهشة » التى كتبها هـ. ج. ويلز بالاشتراك مع سانت جون إيرفين عام ١٩٢١، فتبدأ وتختم بالحلم كنوع من الانطلاق من العالم المادى المحدود إلى آفاق عالم ما وراء الطبيعة أو ما فوق الطبيعة. ولكن الحلم - فى أمثال هذه المسرحيات - غالبا ما يكون مقحما لأن المؤلف يستخدمه لأغراض نفسية أكثر منها أهدافا فنية.

أما الروائى الفرنسى مارسيل بروست فيرى أن الأدب الإنسانى العميق، هو محصلة التفاعل بين الحلم والزمان والإبداع. فالإنسان يفهم ذاته أفضل من خلال

الحلم، ولذلك يقول عنه بروست إنه من الأحداث التى تركت دائما أعظم الأثر فى حياته، وساعدته على استيعاب أبعاد الطابع الذهنى البحت للواقع والتى كانت العون الأكيد له كلما مارس الكتابة والإبداع.

وكان السر فى ازدهار المدرسة السيريالية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى أن العقل العملى والواقعى لم ينقذ البشرية من أهوال حرب احتوت العالم كله فى أتونها. ولذلك لا بأس من العودة مرة أخرى إلى عالم الخيال اللاواعى والشطحات الحالمة. إن السيريالية تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف والملموس عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاة من الواقع التقليدى فى الأعمال الأدبية، منها -مثلا - كشف اللاشعور عن طريق الكتابة العفوية، وسرد الأحلام، والتنويم المغناطيسى. وهذه المضامين السيريالية تستمد من الأحلام سواء فى اليقظة أو المنام، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة، بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى القارئ فيها ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول إلى تجربة جمالية ممتعة تعيد إلى نفسه المشوشة الإحساس بالتوافق مع العالم الخارجى والتناغم مع البيئة المحيطة عن طريق الفهم والوعى العميق.

هكذا تتحول الأحلام إلى أحد المضامين التى يستقى منها الأديب مادته. ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيات عالم الأحلام، فإنه لابد أن يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزئياته مرة أخرى فى أعماله. وهذا يؤكد بدوره وحدة هذا الكون برغم التناقضات الظاهرة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين الوعى واللاوعى، فالنتيجة النهائية فى الأدب واحدة : وهى خلق العمل الأدبى المتناسق الجميل الذى يبلور وحدة الكون من خلال الوحدة الموضوعية والعضوية بين خلاياه التى تبدو متصارعة ومتناقضة لأول وهلة. ولذلك فالعلاقة بين الحلم والفن علاقة تأثير وتأثر متبادلين، أو كما يقول الأديب الفرنسى رومان رولان : « الفن حلم الإنسان. حلم من نور، وقوة صافية ».

٣ - الأرض

تنوع استخدام الأدباء لمفهوم الأرض عبر تاريخ الأدب الإنسانى فمنهم من وجد فيها الأم الرءوم التى لا تكف عن العطاء والنماء والخير، فهى فى نظرهم مصدر الحياة البشرية، فى حين رأى فيها البعض الآخر نهاية كل حى، فقد استطاع ترابها أن يمتص أجساد جميع الذين رحلوا من البشر منذ بدء الخليقة، ومنهم من اعتبرها تحديا مستمرا للإنسان الذى يتحتم عليه أن يكدح ويعرق حتى يفرض عليها ارادته وعلمه كى يستخرج منها كنوزها وخيراتها. ولكن مهما تنوعت مفاهيم الأدباء للأرض فإنهم - بدون استثناء - وجدوا فيها كيانا نابضا بالحياة المتدفقة، ولم تكن فى أعمالهم مجرد شىء لا يؤثر أو يتأثر. بل كانت العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض محورا لكثير من الأعمال الأدبية، الشعرية والروائية على حد سواء. وجميع الأدباء الذين كانت لهم اهتمامات فلسفية وفنية بالطبيعة، برزت الأرض فى أعمالهم كأساس مادى تنهض عليه كل عناصر الطبيعة الفيزيقية.

فى « الفردوس المفقود» للشاعر الملحمى الإنجليزى جون ميلتون تتجسد أمامنا الأرض ككائن حى عندما يقول :

« شعرت الأرض بعمق الجرح، والطبيعة من فوق عرشها
تنهدت عبر كل مظاهرها التى جسدت رعبها
لقد ضاع كل شىء.

أما الشاعر شيللى فيجسد وحدة الوجود فى قصيدة « إيبيسيكديون» عندما يقول :

« برزت صورة الأرض والمحيط
ينام كل منهما فى حضن الآخر ويحلم

بالأمواج والزهور والسحاب والغابات والصخور وكل ما نقرؤه فى ابتساماتها، وكل ما نسميه واقعًا.

ومن الواضح أن الشعر الإنجليزى إبراهام كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) كان من الأدباء الرواد الذى بلوروا وحدة الوجود من خلال تجسيدهم للوظيفة العضوية التى تقوم بها الأرض تجاه كل الموجودات فى قصيدة « الشرب» يقول :

« شربت الأرض الظمأى المطر بين حناياها
شربت ثانية وتثاءبت طالبة المزيد
والنبات امتص رحيق الأرض
وجعله الشرب المستمر نديا جميلا »

أما كولردج فى قصيدة « كوبلا خان» فيجعل الأرض تتنفس فى شهيق وزفير عميقين، بل إنها تلهث من فرط الحيوية الكامنة فيها. كذلك يجعل روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩) الأرض ترسم على وجهها الأسمر الفاتن ابتسامة عملاقة فى قصيدة « زوجة جيمس لى »، فى حين يقول فى قصيدة « بجوار المدفأة» إن الإنسان لا وجود له عندما تتشق الأرض وتتفتح السماء. أما إميلى برونتى المتشائمة فالأرض فى نظرها قبر كبير بارد، وكل ما يحصده الإنسان هو ضجعة نهائية تحت الجليد المتراكم. إنها النغمة السائدة فى معظم قصائدها، فهى لا ترى خلاصا إلا فى الله عز وجل، إنه الراحة الحقيقية والأبدية. لذلك تقول فى قصيدة « السطور الأخيرة ».

« الأرض والإنسان يزولان
والشموس والأكوان تتوقف عن الوجود
لكنك الواحد الأحد
الذى لا وجود لأى وجود إلا فيك »

وكان الشاعر الأمريكى وولت ويتمان من الشعراء الذين أحبوا الأرض بكل مظاهرها المادية والروحية على السواء. كان يسعى للإمساك بالوجود ككل من خلال

الأرض، فلم يهمل أو يحتقر الأشياء التى يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار. لم يفرق بين النظام الكونى بكل رهبته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التى فيه. انعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك. فالعبرة بالمعالجة الشعرية، وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن كل الجزئيات المرتبطة بالأرض مهما بدت تافهة فى نظر الآخرين، مادام هو قادرا على إدخالها عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه. ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفسى» حيث تتجلى وحدة الكون فى كل صوره المتتابعة التى تميز كل قصائد ديوان « أوراق العشب». يقول ويتمان فى هذه القصيدة:

« إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقل عن رحلات النجوم والأفلاك
نجد الكمال نفسه فى حبة الرمل وفى بيضة العصفور الصغير
على حين تحاكى الضفدعة أسمى أشياء الكون
وتخاطب أشجار الكروم أشجار الحور فى السماء ».

أما الشاعر والروائى الإنجليزى جورج ميرديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) فقد أحال معظم قصائده ورواياته إلى أهازيج وتراتيل فى حب الأرض وعشق كل مظاهرها، وأقام مفهومه للتطور الإنسانى على علاقة الإنسان بالأرض. فالحياة الحقيقية تصل إلى أعلى درجات كمالها فى الإنسان الذى يعرف كيف يستمد طاقاته من الأرض، تماما مثل الشجرة التى تستمد عصاراتها من خصوبة التربة. وعندما تتحد هذه الطاقات مع عقل الإنسان فإنه يتمكن من تحقيق أهداف التطور. لذلك يرى ميرديث فى الأرض شيئا مقدسا، أولا لأنها من صنع يدى الله، وثانيا لأنها لا تمنح الإنسان سوى الخير والحياة. وينادى ميرديث بأن الإنسان الحقيقى هو الذى يحيل تصرفاته إلى تجسيد لهذا الخير، أى عليه أن يقلد قيم الأرض. أما طاقات العنف والتدمير التى قد تبرزها الأرض من حين لآخر، فعلى الإنسان أن يتجنبها، وفى الوقت نفسه عليه أن يتحكم فى طاقات العنف والتدمير الكامنة داخله.

ويرى ميرديث أن الأرض كتاب مفتوح لمن يستطيع قراءته، إنها بداية الإنسان

ونهايته، وعلى الإنسان أن يعى صفحاته جيدا حتى يدرك معنى وجوده الحقيقى. يفتح ميرديث إحدى هذه الصفحات فى قصيدته « ميلامباس» حيث يقول :

« لم يحدث فى الغابات
أن عرف الجنون الأبيض طريقا فالكل عقل وصحة
تدور الغابات : كظلال الشجرة المورقة
تشبه حركاتها حركة الحياة ذات الجذور الضاربة
تمنع الفوضى حيث تنصت إلى تراتيل البدائية
تراتيل الأرض فى الغابات تجسد جوهر الصراع الوحشى ».

وميلامباس هذا هو الطبيب الإغريقى الذى اشتهر بقدرته على فهم لغة الطير. ومن خلال شخصيته جسد ميرديث العلاقة الحقيقية بين الإنسان والأرض بكل ما عليها من حيوانات وطيور وحشرات. فقد كان حب ميلامباس لهذه الكائنات سببا فى حصوله على الحكمة والنظر الثاقب الذى يريه العاطفة البدائية النقية على حقيقتها، ويمكنه من شق طريقه صوب التطور والرقى. وهذه النغمة كانت بمثابة اللحن الرئيسى الذى أقام عليه ميرديث معظم أعماله الأدبية. حتى فى رواياته كانت شخصياته تجد عزاءها الفعلى بين أحضان الطبيعة وفوق صدر الأرض التى ألهمتها كل الأفكار والأحاسيس السامية؛ ولذلك تشكلت تصرفاتها تبعا لمفهومها لمعنى الأرض والطبيعة.

فى رواية « الأرض» التى كتبها الروائى الفرنسى إميل زولا عام ١٨٨٧ تتجسد العلاقة الدرامية بين الإنسان والأرض، وخاصة أنه ركز على تنويعة ملكية الإنسان للأرض وكيف تصدر عنها صراعات لا نهاية لها. فهى محور حياة البشر القائمين عليها، ولذلك فالبطولة معقودة لها من أول الرواية حتى نهايتها. ومن هنا كانت اللوحات التشكيلية التى يفردها زولا لتجسيد هذه المعانى والدلالات. ففى افتتاحية الرواية تغطى سماء نهايات أكتوبر الرمادية عشرة فراسخ من الأرض المنزرعة تتتابع فيها الأحواض الصفراء من الأرض الجيدة الحرث التى تتخللها بقع خضراء من

نبات الدحريج والبرسيم، ويمتد السهل ثم يتلاشى على البعد مندمجا فى الأفق الذى يبدو فى تحديده واستدارته وكأنه أفق البحر. كل هذا بلا تل واحد، ولا شجرة واحدة تشوب انبساط هذا السهل، اللهم إلا غابة صغيرة فى الغرب تزين السماء بشريط بنى داكن.

أما العجوز فووان فقد أحب الأرض كما يحب العاشق امرأة ساحرة الجمال، حبا من ذلك النوع الذى يدفع الرجل إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل محبوبته. لم يحب زوجته ولا أولاده ولا أى إنسان آخر كما أحب الأرض. لكن مأساته بدأت عندما تقدمت به السن، فاضطر إلى التخلى عن محبوبته الجميلة لأولاده. تماما كما قدمها له أبوه من قبل لكن فووان قدمها لأبنائه وهو مغتاظ مكره. فكم كان يود أن يحتفظ بمحبوبته إلى الأبد. وكان ظنه وإحساسه فى محليهما لأنه عندما فقد الأرض، فقد معها الاحترام والتقدير والإعزاز وكيانه الإنسانى الذى انتهكه أقرب الناس إليه. وهذا ما كانت أخته الكبرى لاجراند قد حذرته منه عندما قالت له :

« أنت أحمق. لقد أعطيتك نصيحتى من قبل فإذا تخليت عن أرضك وأنت قادر على الوقوف على قدميك، فأنت كسلان وغبى أما أنا فلن أفعل ذلك بأرضى لو ذبحونى بسكين وتركونى أدمى حتى الموت. أأترك أملاكى ليأخذها الآخرون ؟ هل أدمر نفسى من أجل هؤلاء الأولاد التعساء ؟ أبدا.. لن يحدث ذلك أبدا ».

وعندما يعترض فووان بقوله إن الأرض لابد أن تعانى من ضعف الإنسان عندما يفقد القدرة على حرثها، ترد عليه أخته بأنها تفضل أن تعانى الأرض، وأن تذهب إليها كل صباح لتراقب الحشائش وهى تنمو فيها على أن تتنازل عن بوصة واحدة منها. وبالفعل لم تكن عملية تقسيم الأرض سهلة بل أثارت كثيرا من المشكلات حول طريقة التقسيم ونوع الأرض. وأخيرا بعد معارك ضارية بدا الأمر وكأنه سوى، لكن النفوس بدأت تتكشف على حقيقتها، وطغت الأطماع والأحقاد فوق السطح، وتحول حب الملكية إلى صراع مميت مستميت لا تقوم فيه للقيم والأخلاق قائمة، لدرجة أن بوتو يقول لأبيه فووان بمنتهى الصراحة والوقاحة :

« إننا لا نأبه بك على الإطلاق، ما قيمتك ؟ أنت تساوى بعض النقود لا أكثر ولا أقل. لقد مضى زمانك وأسلمت أرضك لنا وما عليك إلا أن تخرس ولا تزعجنى مرة أخرى ».

أما الروائية الأمريكية بيرل بك فقد ظلت أديبة مغمورة حتى كتبت رواية «الأرض الطيبة » عام ١٩٣١. وهى الرواية التى أخرجتها إلى المجال العالمى والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصينى وكفاحه كى تخرج الأرض أطيب ما عندها لكن حياته ظلت رمزا للشقاء والبؤس. وفى الواقع فإن شخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصينى المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التى يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب فى باطنها. ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هى معقودة للإنسان تماما. ومن العلاقة العضوية بين الانسان والأرض نبعت رواية « الأرض الطيبة » فليست هناك مغامرات من ذلك النوع الذى تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة. فرواية « الأرض الطيبة» تحكى ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التى تقع من زواج وإنجاب للأطفال ومجاعة ووفاة... إلخ.

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شىء، فإن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرة. فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة فى الصين، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفى، بل تكمن فى الصراع الدرامى علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض، أو بين الإنسان والصين.

وفى الأدب العربى المعاصر كتب عبد الرحمن الشرقاوى رواية « الأرض» بنفس مفهوم إميل زولا وبيرل بك تقريبا. فالأرض عنده ليست مادة صماء يستخدمها الإنسان فى الحصول على احتياجات حياته المادية بل إن معناهاوقيمتها ودلالتها تتسع وتمتد لتشمل كل القيم التى تمنح معنى لحياة الإنسان بكل أبعادها المادية والروحية والفكرية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. لذلك كان

الصراع الدرامى الذى دارت رحاه بطول الرواية بين أهالى القرية وممثلى الحكومة أو السلطة هو العمود الفقرى الذى ارتبطت به كل الشخصيات والأحداث والمواقف، فى حين كانت الأرض هى البطل الحقيقى، والمحور الذى تدور حوله كل الشخصيات دون استثناء، ومركز الدائرة الذى تنبع منه كل الأحاسيس التى تجتاحها وتتناقض فيما بينها سواء أكانت أحاسيس حب أم حقد، صراع أم سلام، مقاومة أم استسلام، فرح أم حزن، أمل أم يأس، إنطلاق أم إحباط... إلخ.

وكانت بداية الصراع الحقيقى حول أيام الرى التى خفضتها الحكومة من عشرة أيام إلى خمسة أيام مما هدد المحاصيل بالموت عطشا، ومما أشعل الصراع بين أهالى القرية أنفسهم حول الماء. كل هذا من أجل ألا يشارك أحد من الفلاحين محمود بك عميل السلطة فى كمية المياه المتوافرة للرى برغم أن الكمية تكفى الجميع. ثم تطور الصراع عندما بعثت الحكومة بمندوبيها وعمالها كى يشقوا طريقا زراعيا جديدا يمر أمام قصر الباشا الجديد الذى لا يقع على الجسر، وترتب على ذلك أن نزعت ملكية كل الفلاحين الذين تقع أراضيهم على الشريط المقترح لإقامة الطريق وظلت كفة السلطة والإقطاع راجحة بحكم الخبث والتآمر والمناورة إلى أن بدأ الوعى ينمو بين الفلاحين وعرفوا كيف يتصلون بأحزاب المعارضة وعلى رأسها الوفد الذى كان يحارب حكومة إسماعيل صدقى وحزب الشعب الذى يرأسه.

هذا هو خط الصراع الرئيسى فى الرواية. فقد كانت القرية عاجزة عن أن تقف لتلتقط أنفاسها فى تلك السنوات التى يلهبها دائما صراع لا يهدأ من أجل الأرض. وكان القلائل الذين يملكون أرضا فى القرية ينوءون بالضرائب المتجمعة على الأرض، وبالصراف الذى يطالبهم بمال الحكومة، ويهددهم دائما بالحجز على الأرض. أما الخطوط الثانوية التى تفرعت من هذا الخط الرئيسى فقد تمثلت فى الرجال والفتيان الذين لم يكن يعنيهم أن تنتزع الأرض من أيدى الملاك أم تظل، ما دام كل واحد منهم يجب أن يبحث آخر الأمر عن حقل يعمل فيه طول النهار. بل إنهم كانوا يحاولون دائما أن يخفوا ضحكاتهم الشامتة كلما شاهدوا الصراف يدخل

ومعه خفير ببندقية إلى بيت أحد الذين يملكون أرضا فى القرية. المهم أن الأرض كانت دائما محور الصراع سواء على المستوى المحلى بين أهالى القرية أنفسهم أو على المستوى القومى بين الأهالى وممثلى السلطة.

ومن الواضح أن الأرض ستظل محورا لأعمال أدبية عديدة مادام الإنسان لا يجد مكانا آخر يستطيع أن يعيش فيه سواها. ولذلك مهما تباعدت الأوطان، وتتابعت الأزمان فإن الأرض هى الحياة والوجود للإنسان. قد يختلف مفهومه لها طبقا لسنة التطور، لكنه لن يفقد اهتمامه وارتباطه بها لأنها قدره وبدايته كما هى نهايته.

* * *

٤ - الأسرة

كانت الأسرة مضمونا مفضلا لكثير من كتاب المسرح والرواية بطول تاريخ الأدب العالمى. فالعلاقات داخل الأسرة الواحدة تشكل مناخا أكثر طبيعية وواقعية لاحتمالات الصراع والتطور الدراميين من التجمعات الأخرى التى قد تبدو فيها العلاقات الاجتماعية واهية أو مفتعلة. وقد أصبح هناك نوع من الدراما أو المسرحية ذات الملامح المتميزة المتبلورة فنيا وفكريا، عرف باسم « المسرحية الأسرية أو العائلية». وهى مسرحية يمكن أن تلبس ثوب المأساة أو الميلودراما أو الملهاة أو المهزلة.

والإغريق الذين ابتدعوا المأساة، لم يبتدعوها إلا عندما اكتشفوا الإمكانات الموجودة في الأسرة الأبوية الكبيرة، والأيديولوجية الفكرية والاجتماعية النابعة منها. ويبدو أنهم وجدوا الفضيلة الكبرى فى علاقة الولاء والحرمة القائمة بين الرجل وزوجته، بين الابن وأبويه، بين الأخ وأخته. وكان مضمون المأساة الذى يتكرر هو انتهاك حرمة هذه العلاقة. وما الذى يمكن أن يكون أسوأ انتهاك يتخيله الإنسان للعلاقة الزوجية والعلاقة البنوية معا ؟ إنها جريمة أوديب المزدوجة بطبيعة الحال.

وكان الإغريق يقولون بأن من البيوت بيوتا ملوثة تحل عليها اللعنة جيلا بعد جيل، ولا ترتفع عنها إلا بعد أن تدمرها تدميرا أو يأتيها عفو السماء. وهذا هو الأغلب. فمثلا جرت الأساطير الإغريقية أن أسرة آتريوس كانت إحدى هذه الأسر الملوثة الملعونة. ولم تكن أسرة آتريوس ملوثة أو ملعونة لأن القدر قد اختص أبناء هذه الأسرة بكيده ولكن لأن أفعالهم وجرائمهم قد جرت عليهم هذه اللعنة.

شكلت حياة هذه الأسرة أهم ثلاث مسرحيات وصلت إلينا من أسخليوس : «أجا ممنون» و « حاملات القرابين » و « الصافحات» وهى فى مجموعها تشكل مأساة أوريست أو ما عرف « بالأوريستيا ». وكان من عادة الإغريق أن ينشئوا

المآسى من ثلاث تراجيديات تؤلف وحدة واحدة وتدور حول موضوع واحد أو بالأصح حول أسرة واحدة، ذلك أنها تتناول بطلا من الأبطال فى ثلاث مراحل، من خلال علاقاته وصراعاته الأسرية المعقدة.

بدأت اللعنة تسرى فى أسرة أوريست منذ أن تخاصم أتريوس وثايست، ولدا بيلوبس، لأن ثايست أفسد زوجة أتريوس. فنشأ العداء القاتل بينهما وانتقم أتريوس من أخيه انتقاما رهيبا عندما ذبح أطفال ثايست وأقام لأخيه مأدبة وأطعم أخاه من لحم بنيه. وهكذا حلت اللعنة على آل أتريوس عقابا لهم على هذه الجريمة الشنيعة، وأصبحت أسرته ملوثة جيلا بعد جيل.

وبعد إسخليوس جاء سوفوكليس ليقدم مأساة « أوديب ملكا» التى يقتل فيها البطل أباه ويتزوج من أمه. صحيح أنه لم يفعل هذه الجريمة البشعة على علم منه، لكن الجهل بقوانين التراجيديا لا يعفى من العقوبة التى تصبح حتمية بمجرد ارتكاب الجريمة. فالقدر يرسم للبطل طريق مجده ويسطر له خط السقوط أيضا، ولكن بقدر ما ترعبنا سيطرة القدر على حياة الإنسان، نتعاطف كذلك مع كفاح الإنسان فى سبيل تغيير مصيره والتخلص من اللعنة التى حلت بأسرته.

واستمرت نفس التقاليد التى أرساها الإغريق. ورسخت فى تربة المسرح العالمى إلى أن وصلت إلى قمتها فى المسرح الحديث. فمثلا فى مسرحية يوجين أونيل « فى ظلال الدردار » تدور الأحداث والمواقف من أولها إلى آخرها فى بيت ريفى تملكه أسرة كابوت : إفرايم كابوت الأب، وأبناؤه الثلاثة سيمون وبيتر وأيبين، ومعهم شخص خامس خفى يسكن البيت ويتمشى فى جنباته ولعله يتحكم فى كل مايجرى من أحداث دون أن تراه العيون، وهذا الخامس هو روح زوجة صاحب الدار افرايم كابوت أو زوجته الثانية التى توفيت منذ زمن طويل ولكن روحها لا تزال رابضة فى الدار لا تريد أن تبرحها، وإلى هؤلاء الأربعة أو الخمسة يضاف شخص خامس أو سادس هو آبى بتنام التى جاء بها أفرايم كابوت لتكون زوجته الثالثة فتكون هذه بداية المأساة.

فى مسرحية « رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل» يقدم أونيل أسرة ملعونة تطارد أفرادها أشباح غريبة، ويختلط فيهم الحب والأنانية والشذوذ. فهى إذن حلقة مفرغة أطبقت على الأسرة ولا مخرج لها منها إلا بالنهاية الفاجعة، والحياة فى هذه الأسرة أشبه برحلة طويلة فى نهار طويل لا ينتهى إلا بعد أن يرخى الليل سدوله، لأنها لا تنتهى بالموت، كما ينتهى النهار بالليل، بل تنتهى بالجنون. فنحن نتتبع أفراد هذه الأسرة يوما كاملا، فنرى الغرفة الرئيسية بدار أسرة تايرون فى الصباح حيث يستيقظون ويجتمعون بعد الفطور ثم حين يجتمعون بعد الغداء ثم حين يجتمعون مرة ثالثة فى المساء. ولا نتركهم إلا بعد منتصف الليل حين ينزل الستار الأخير على هذه الأسرة المأسوية.

هذا من ناحية، أما الملهاة أو المسرحية الهازلة (الفارص) فتعالج قضية الأسرة وإن كان أسلوبها مختلفا. فى كتاب « رفيق أوكسفورد إلى المسرح» نجد تعريفا للفارص على أنها مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عبثيا ينهض عادة على الخيانات الزوجية. ومن هنا نشأت عبارة « مهزلة غرفة النوم» ولكن مادام العبث والخيانة قد دخلا فى الاعتبار فلابد من وجود عناصر مأسوية مما يوضح أن الحدود بين المأساة والمهزلة ليست متبلورة كما يظن كثير من النقاد. فمأساة «عطيل» مثلا تجمع بين الإمكانات المأسوية والكوميدية، بين العناصر الميلودرامية والهزلية، طبقا لمزاج المشاهد، وحالته النفسية المؤقتة، ونظرته إلى الحياة بصفة عامة. ولذلك فإن النظرة إلى الإحساس بالعبث والشك فى الخيانة نظرة نسبية بحتة.

ويبدو أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن فى اختلاف أسلوب المعالجة الدرامية فقط، فإذا كان انتهاك حرمة الأسرة من المضامين الشائعة فى الكوميديا التى توجه إليها سهام التهكم والسخرية، فإن المأساة تستخدم أسلحة العطف والخوف. وكان لودفيج يكلز - أحد تلاميذ فرويد الأوائل - قد طبق عقدة أوديب على الكوميديا، فقال: إذا كانت المأساة تظهر الابن وهو يدفع ثمن تمرده على أبيه، فإن الكوميديا تظهر الابن منتصرا، والأب مهزوما. يتنافس الأب والابن على امتلاك

الأم، وتكون الغلبة للابن. وكذلك فإن يكلز يؤمن بأن دراما المثلث الشهير : الزوج والزوجة والعشيق، هى مجرد قناع حديث لثلاثى الأب والأم والابن. ويطبق الناقد إيريك بنتلى هذا المفهوم على مسرحية برناردشو « كانديدا » التى يقوم فيها موريل وكانديدا ومارشبانكس بأدوار الأب والأم والابن، سواء أكان هذا على وعى من المشاهدين أم غير ذلك.

ويؤكد بنتلى أن قصة أوديب تحولت إلى مسرحية المشكلة فى أواخر القرن التاسع عشر. ففى مسرحية مبكرة أخرى لشو « مهنة المسز وارين» يبرز نفس الاتجاه الذى يبدو أن شو قد استوحاه من أستاذه إبسن وخاصة فى مسرحيتيه «الأشباح» و « روزمر شولم»، وإن كانت هذه المسرحيات الثلاث قد بدت لمعاصريها كأنها تعالج أساسا مشكلات فترتهم الاجتماعية كالرق الأبيض، والزهرى الموروث، والأفكار الطليعية.. إلخ. لكن جمهور اليوم تفهمها بأسلوب أفضل حين تبين المضمون الأوديبى الكامن فيها : أى أنها ليست مسرحيات اجتماعية فحسب بل سيكولوجية أيضا.

وفى بحث مستفيض للمسرحى الأمريكى آرثر ميللر بعنوان « الأسرة فى الدراما الحديثة» يوضح أن الدراما الواقعية بكل أشكالها المتعددة، وبطول تاريخها العريض، نهضت على معالجتها لمضمون الأسرة الذى يتيح لها علاقات طبيعية منطقية بين الشخصيات، ويجعل الضغوط الواقعة على كاهلها والصراعات المشكلة للمواقف نتائج أصيلة وغير مقحمة على بناء المسرحية من الخارج كما يحدث أحيانا فى المسرحيات غير الواقعية أو تلك التى تدور حول كيانات اجتماعية أخرى غير الأسرة. ويرى ميللر أن إبسن وأونيل قد اتخذا من مدلولات البناء الاجتماعى والسيكلوجى والاقتصادى للأسرة هيكلا عاما لبناء مسرحياتهم. وغالبا ما نبع الصراع الدرامى من التناقض المستمر بين قيم الأسرة التقليدية وحتميات المجتمع التى تفترض سلوكا مغايرا. فإذا كان من السهل على الإنسان أن يعيش وسط أسرة لأنه ولد وتربى فيها أصلا، فإنه من الصعب عليه أن يجعل المجتمع الخارجى الكبير أسرة له.

إن ميللر يقول إن المدلول الحقيقى للأسرة لا يتبلور إلا من خلال كونها خلية عضوية من خلايا المجتمع الكبير. ولذلك فالشخصيات تتحرك داخلها لكنها لا تفقد ارتباطاتها الاجتماعية خارجها سواء أكانت إيجابية أو سلبية. ويطبق ميللر هذا المفهوم الشامل على مسرحيته « موت قومسيونجى » فيوضح أن الصراع بين الأب والابن من أجل إثبات الوجود كان يمكن أن يفقد قيمته لو اقتصر على حدود الأسرة، لكنه يكتسب مدلولاته الرمزية والدرامية من توغله فى أحراش المجتمع الكبير. كذلك تمثلت مأساة بلانش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها اللذة » لتينسى ويليامز فى أنها تعرضت للطرد خارج نطاق الأسرة كى تواجه المجتمع بكل وحشيته.

ويتوسع ميللر فى مفهومه الدرامى للأسرة فيطبقه على مسرحيات عظيمة مثل « أوديب» و « هاملت» و « الملك لير» ويقول إن قمة المأساة لا تتمثل فى شعور الإنسان بالاغتراب فى مجتمعه، بقدر ما تتجسد فى إحساسه بالغربة وسط أسرته. إنه بهذا يتم اقتلاعه من جذوره فيفقد التوازن تماما، بل يفقد انسانيته بطريقة أو بأخرى. فالأسرة هى المصدر الأول والأساسى الذى يشبع احساس الانتماء الغريزى عند الإنسان، ويشكل نظرته تجاه الحياة، ويصوغ كيانه الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسلوكى. وقد أثبت ت. س. إليوت فى مسرحية «حفل كوكتيل » أن هذا المضمون الاجتماعى من الخصوبة الفكرية بحيث يمكن معالجته معالجة شعرية. كذلك أثبت ثورنتون وايلدر بمسرحيته النثرية « بلدتنا» أن روح الشعر يمكن أن تسرى فى هذا المضمون عندما يرتبط إيقاع الإنسان الفكرى والسلوكى بإيقاع أسرته، ويخرج من نطاق الأسرة بمفهومها التقليدى الضيق إلى مجالها الإنسانى الرحب. وذلك على الرغم من أن المسرحية تستخدم الأسرة التقليدية مضمونا لها : الأب والأم والأخ والأخت، ذلك أنهم اكتسبوا أبعادا إنسانية أشمل من خلال المعالجة الدرامية والرمزية .

ولم يجد الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكون غير الأسرة منطلقا دراميا كى يبلور مأساة المجتمع المنهار فى روسيا القيصرية، ففى مسرحياته وخاصة فى

«الشقيقات الثلاث»، و« بستان الكرز » و « الخال فانيا » تمتد الصراعات والإحباطات داخل الأسرة لتشمل المجتمع كله. وقد نجح تشيكوف من خلال ارتباطه بدراما الأسرة فى تفادى التسجيل الاجتماعى المباشر المرتهن بفترة اجتماعية مؤقتة، وبذلك خرج من نطاق المجتمع المحدود إلى مجال الإنسان الرحب.

وفى مصر تأثر كتاب المسرح المعاصر بهذه الاتجاهات الوافدة فنجد فى مسرحيات نعمان عاشور ورشاد رشدى وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس مثلا مزيجا من إبسن وشو وتشيكوف وأونيل وويليامز وغيرهم. فمعظمها مسرحيات تتخذ من الأسرة المصرية المعاصرة منطلقا لبلورة قيم المجتمع وتناقضاته وصراعاته، وإن كانت هناك محاولات جادة لتأصيل المضمون الفكرى إلا أن الشكل الفنى لا يزال متأثرا إلى حد كبير بإنجازات المسرح العالمى، وهى إنجازات - على أية حال - ملك للجميع.

ولم تفرض الأسرة نفسها على المسرحية فحسب، بل أثبتت وجودها أيضا فى الرواية. ففى نماذجها المبكرة كرواية « جوزيف أندروز» لهنرى فيلدنج، و«باميلا» لصامويل ريتشاردسون»، وكل روايات جين آوستن، وغيرها نجد الأسرة تتربع على عرش مضمونها. بل إن بعض الروايات الضخمة أو التى تقع فى أكثر من جزء كتبت خصيصا لتتبع تاريخ ومراحل أسرة من الأسر، كما نجد فى « ثلاثية كليهانجر» و«تاريخ أسرة فورسايث»، و «ماكيافيللى الجديد »، و « تسجيلات درايزر للحياة الأمريكية »، و « طريق البشر». هذه الروايات تستخدم مضمون الأسرة كى تعرض لنا قطاعا من مجتمع معاصر فى مراحل تطوره وتغيره.

ويرى أدوين موير فى كتابه « بناء الرواية » أن جلزورثى وويلز ودرايزر وبتلر لم يحاولوا تجسيد حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان فى رواياتهم تلك، بل اكتفوا ببلورة المجتمع فى مرحلة انتقال معينة من خلال شخصيات حقيقية تمثله، ولذلك فهى تحيل كل شىء إلى خاص، نسبى وتاريخى. إنها لا ترى الخيال بعين الشمول، وإنما بالعين الإخبارية غير الفاحصة، يساعدها ذكاء يحسن التقنين. ورأى موير يتفق مع نظرة الناقد الفرنسى رامون فرنانديز فى روايتين مثل « ماكيافيللى الجديد» و«تاريخ

أسرة فورسايت» عندما يقول إن مفهوم المجتمع عند ويلز وجالزورثى مفهوم مجرد فى أساسه، لا حقيقة خيالية، وهما بالتالى لا يعيدان خلق المجتمع فى رواياتهما، إنما يصورانه فقط، أو بالحرى يصوران أفكارهما عنه.

فى « تاريخ أسرة فورسايت » يتتبع جالزورثى تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى الغنية فى حوالى ألف صفحة، وذلك فى فترة زمنية تمتد ما بين سنة ١٨٨٦ وسنة ١٩٢٧. وأهم ما يميز هذه العائلة، حبها الشديد للملكية وتعلقها التام بغريزة الاقتناء والتجميع إلى الحد الذى يقرب من العبادة والتقديس، وهناك أيضا شعورها بالرضا التام عن نفسها وأعمالها وإعراضها عن القيم الفنية الجمالية. وتتجلى هذه النزعة فى طريقة جالزورثى فى رسم شخصية سومز فورسايت المحامى الناجح الذى يزعجه أن رأس العائلة الرجل العجوز الوقور جوليون فورسايت يتغنى بالجمال ويعشقه، ويزعجه أكثر أن يرى زوجته أيرين تتعلق بالفكرة الجمالية ذاتها بعد أن ضمها إلى قائمة مقتنياته الثمينة.

وترفض أيرين أن تعامل على أنها شىء ثمين يقتنى ويتوق قلبها لصبوة الحب الحقيقى، فتقع فى غرام مهندس معمارى.وفى قصته « المحكمة» تستمر حياة سومز فورسايت الذى أصابه الملل، وتاق إلى إنجاب ذرية فيحن للرجوع إلى أيرين ويتبعها إلى باريس، لكنه يطلقها هناك ويتزوج من الشابة الفرنسية آنيت، أما زوجته السابقة فتتزوج من جوليون الصغير. وبعد ذلك بتسع عشرة سنة تقابل ابنة سومز واسمها فلير الشاب جون ابن أيرين، وتقع فى غرامه.

وفى الجزء الثالث من الرواية الذى كتبه جالزورثى تحت عنوان « للإيجار» يسرد لنا بإفاضة ما اكتنف حياة العائلة من حزن وقلق يمتدان من سومز وأيرين إلى الشاب والفتاة. ذلك أن فلير لا تتزوج من جون فى النهاية، بل تتزوج من شخص أرستقراطى ابن لبارون، وهو زواج لا يثير غضب سومز الذى أصبح يعتقد أن كل شىء أصبح « للإيجار».

فى رواية « طريق البشر » لصامويل بتلر تقوم شخصيات أسرة المؤلف بأهم ومعظم الأدوار، وإذا استثنينا أسرة بتلر لم نجد فى الرواية غير شخصيات قليلة رسمت من أشخاص معروفين فى واقع الحياة، وقد عرف القراء المعاصرون أهم هؤلاء الأشخاص. وكان بتلر ينقل عن الأشخاص الحقيقيين كلما كان أجدى فى تصوير أبعاد أسرته وأوضاعها. وبالرغم من هذا التصوير شبه الفوتوغرافى لأسرة بتلر، فإنه من خلال المزج بين الجانب الأخلاقى والعنصر الساخر، استطاع أن ينسج رواية متكاملة البناء. فالشخصيات يرسمها المؤلف بتفصيل ذى دلالات فنية، بلمسات غاية فى الدقة. ومع ذلك فالملاحظات الواردة فى الرواية عن الحياة الأسرية تجعل منها سجلا فذا للعادات والتقاليد فى زمان الرواية ومكانها.

ومن ناحية التشويق الروائى الخالص تأسر الرواية القارئ من خلال تتبعه للصراعات الكامنة بين البطل وأسرته. فهى تسرد قصة حياة إنسان ولد قرب ختام النصف الأول من القرن التاسع عشر، فوجد أنه إن أراد أن يستمتع بأسباب الراحة المادية التى يتيحها له مركز والديه فلابد له أولا من الخضوع للمتاعب الروحية والتغلب عليها، ولكنه يأبى الخضوع لسلطان الأسرة، فتكون المتاعب المادية هى الثمن المباشر لعصيانه وتمرده. وعلى الرغم من هجوم بتلر الكاسح على الحياة الأسرية عامة، فإنه لم يستطع أن يسمح لنفسه بجرح أعضاء أسرته الأحياء بنشر هذه الرواية التى يستطيعون بسهولة أن يميزوا أنفسهم فيها، مادام أحدهم على قيد الحياة. وهكذا ظلت مخطوطته محبوسة حتى مات بتلر نفسه عام ١٩٠٢ وانتقل الحق فى نشرها طبقا لوصيته إلى صديقه ر. أ. ستريتفيلد منفذ الوصية.

ولكن مهما هاجم الأدباء والمفكرون كيان الأسرة ونظام الزواج المؤدى إليه، فإن هجومهم عبر التاريخ كان بهدف إصلاح هذا الكيان وهذا النظام، شأنهما فى ذلك شأن أى نظام اجتماعى فى حاجة إلى الإصلاح والتقويم من حين لآخر. وحتى إبسن فى هجومه الكاسح على نظام الزواج والأسرة فى مسرحيته «بيت الدمية» لم يهدف إلى إلغاء هذا النظام بل إلى إصلاحه وتقويمه. وهو المنهج نفسه الذى اتبعه شو فى معظم مسرحياته التى تعالج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية بين مختلف أعضاء الأسرة.

ولا يعقل أن نظاما كالأسرة دام قرونا طويلة متوالية، وتقبلته الشعوب على اختلاف أنواعها ومشاربها، لا يكون نابعا من جوهر الإنسانية ذاتها. فالأسرة هى بمثابة القلب من تطور البشرية، ليس لأنها تحافظ على الكيان الإنسانى فحسب، بل لأن التطور النفسى الملائم للفرد الواحد لا يتحقق إلا داخل الحلقة الأسرية الدافئة. وقد دلت الدراسات الاجتماعية والسيكلوجية على أن الكيان الأسرى القوى يساعد على نمو الشخصية السوية وتغذيتها تغذية خالصة من الخصائص الخطرة على الذات والمجتمع.

وفى مصر قام نجيب محفوظ بمحاولة رائدة فى مجال رواية الأسرة من خلال ثلاثيته المشهورة : « بين القصرين »، « قصر الشوق »، « السكرية». وعلى الرغم من عناصر السيرة الذاتية والتسجيل الاجتماعى والتاريخى لفترة ما بين الحربين العظميين، فإن نجيب محفوظ نجح فى إقامة بناء درامى ضخم تفادى فيه الأخطاء التى وقع فيها من سبقوه من الروائيين العالميين الذى تناولوا نفس النوع الروائى. وقد قام عبد الحميد جوده السحار بمحاولة مشابهة لكنه لم يكن موفقا مثل نجيب محفوظ.

ومن الواضح أن كل الآداب العالمية عالجت قضية الأسرة بطريقة أو بأخرى. فالأسر ة نظام لم يقتصر على شعب دون آخر، ومهما اختلفت المفاهيم عنها فهى فى جوهرها كيان إنسانى لا غنى للإنسان عنه فى معظم مراحل حياته. وقد حرص الأدب العالمى منذ عصوره الأولى على مواكبة تطورات هذا الكيان، مواكبة استمرت حتى عصرنا هذا. بل إنه من الملاحظ أن أبعاد هذه المواكبة تعددت وتضاعفت على مستويات مختلفة نظرا للتعقيد المتزايد الذى أصبح السمة المميزة للحياة المعاصرة بصفة عامة.

★ ★ ★

٥ - الأشباح

شكلت الأشباح إحدى النغمات الرئيسية التى ظل الأدب العالمى يعزفها ابتداء من عصر الإغريق حتى عصرنا هذا. وعلى الرغم من أن موضوع الأشباح لم يكتسب بعد التبرير أو التفسير العلمى المقنع، فإنه استطاع أن يثبت وجوده فى الأدب نظرا لاهتمام الأدباء بالجانب الميتافيزيقى أو الغيبى أو الروحى أو الصوفى فى حياة الإنسان. كذلك فإن المفهوم الشائع عن الأشباح والأرواح كثيرا ما منح الأعمال الأدبية التى تتضمنه لمسة إثارة وتشويق وخروج عن المألوف.

وكان إسخيلوس الكاتب المسرحى الإغريقى أول من استخدم الأشباح فى مسرحيته « الفرس » عام ٤٧٢ ق. م، التى تدور أحداثها فى فارس بعد الهزيمة المنكرة التى لحقت بجيش فارس على أيدى الأثينيين، وينشد الكورس لحنا حزينا يبكى فيه مصرع رجال فارس وفقد دارا وضياع فتوحاته. وتخرج الملكة حاملة القرابين وتشترك مع الكورس فى استعطاف روح دارا لتظهر وتقدم لهم النصح، ويخرج شبح دارا من قبره، وبعد أن يستمع إلى الأخبار السيئة يبدأ فى شرح أسباب النكبة : إنها نبوءة قديمة كان يود ألا تتحقق بهذه السرعة، ولكن متى سارع المتعجرف إلى تدمير نفسه، دفعته الآلهة دفعة قوية. ويعود شبح دارا إلى قبره بعد أن ينصح الفرس بعدم شن حرب على بلاد اليونان مرة أخرى مهما عظمت قوتهم البحرية نظرا لأنها فى حماية الآلهة.

ونظرا لتأثر المسرح الرومانى بالمسرح الإغريقى إلى حد بعيد، فإن الفيلسوف والكاتب المسرحى اللاتينى سينكا قد استخدم الأشباح على نطاق واسع. ولم ترتبط الأشباح بمجرد تقديم النصيحة أو رواية قصة قديمة بل ارتبطت بالرعب والخوف ومناظر العنف الدموى. وبالرغم من أنه اتخذ من الأساطير الإغريقية مضمونا

لمآسيه، فإنه لم يلتزم بتقاليد التراجيديا الإغريقية بل استخدم الميلودراما بكل الرعب والعنف الذى تتضمنه دون هدف واضح. وكان استخدامه للأشباح بهدف مضاعفة الرعب الميتافيزيقى، ولذلك لم تكن الأشباح فى مسرحه مقنعة فنيا.

وفى عصر النهضة كان شكسبير على رأس أدباء العصر الإليزابيثى فى توظيف الأشباح فى مسرحياته توظيفا دراميا مقنعا فى سياق الأحداث والمواقف. ويعد شبح الأب فى مسرحية « هاملت» أشهر شبح عرفه الأدب العالمى. فقد ترامت إلى هاملت ذات يوم إشاعة سرت بين الناس تقول بأن بعض الجنود قد شاهدوا، فى أثناء حراستهم فى منتصف الليل، شبحا يشبه أباه الملك هاملت المتوفى شبها كبيرا، واقفا على الإفريز الأمامى للقصر فى ثلاث ليالٍ متوالية، وكان فى كل مرة مدرعا من قمة رأسه إلى أخمص قدميه كما كان يفعل الملك، ويبدو شاحب اللون، تتجلى آثار الحزن فى وجهه أكثر مما يتجلى الغضب، كما بدت لحيته مربدة سوداء تتخللها شعرات بيضاء كما كانت تبدو فى حياته.

ودهش الأمير الشاب عندما استمع إلى هذه القصة التى لم يكن فيها من الضعف أو التناقض ما يدع مجالا للشك فيها أو تكذيبها بعد أن اتفق رواتها فى روايتها جملة وتفصيلا. إن ظهور شبح والده يحمل معنى لابد من اكتشافه، إذ لابد أن لديه سرا يريد الإفضاء به. فقرر هاملت أن يسهر للحراسة مع الجند ذات ليلة لتتاح له فرصة مشاهدة شبح والده. وعندما جن الليل وقف مع هوراشيو صديقه الحميم وحارس آخر يدعى مارسيليوس فى الموضع الذى ظهر فيه الشبح من قبل.

كانت ليلة من ليالى الشتاء، بردها قارس وهواؤها لافح مما جعل هاملت وهوراشيو وزميلهما يتحدثون عن وطأة ذلك البرد. وفجأة قطع عليهم هوراشيو حديثهم بقوله : إن الشبح يقترب منهم. عندما وقع نظر هاملت على شبح أبيه أو روحه، تملكه الرعب والهلع لأنه لم يكن يدرى هل هذه الروح طيبة أو شريرة، وهل جاءت تبغى خيرا أو شرا؟ ولكن روعه أخذ يسكن شيئا فشيئا، وخيل إليه أن روح أبيه تنظر إليه نظرة حزينة يتجلى فيها الألم والأسى، وفهم أنها تريد أن تتحدث إليه.

فاندفع متقدما نحو شبح والده كما لو كان هو والده على قيد الحياة، ودار بينهما حوار مثير حول ثأر أبيه الذى كتب على هاملت أن ينتقم له. فقد وصف الشبح لهاملت كيف اغتيل ظلما وغدرا بعدأن أفرغ أخوه سما زعافا فى أذنه عندما كان نائما فى بستانه كعادته بعد ظهر كل يوم. ثم استولى على عرش الدانمارك وتزوج أرملته.

غير أن الشبح حذر هاملت من التعرض لأمه بأى شر، وطلب منه أن يدع عقابها لله. ثم ودعه مع التباشير الأولى للفجر طالبا أن يذكره دائما، وبعد رحيل الشبح أقسم هاملت ألا يذكر إلا ما أوصى به الشبح، وما استحلفه أن ينفذه. ولم يفض هاملت بما دار بينه وبين روح أبيه إلا لصديقه هوارشيو، و حذره هو ومارسيلوس من أن يبوحا بشىء مما شاهداه فى تلك الليلة الرهيبة.

وكانت أعصاب هاملت ضعيفة أصلا، فانتابه الرعب بعد رؤية الشبح، وكاد - لهول ما رأى - أن يجن. وخشى أن يؤثر عليه اضطراب أعصابه فيبدو منه ما يدل عمه على أنه يعرف سره، فيكون ذلك مدعاة لمراقبته فى حركاته وسكناته فقرر أن يتصنع الجنون، لاعتقاده أن عمه عندما يراه على هذه الحال، سيعتقد أنه عاجز عجزا تاما عن أن يفكر فى أى أمر جدى، فضلا عن أن هذا الجنون المصطنع هو خير مايخفى به اضطرابه الحقيقى، وهكذا تغير مجرى الأحداث تماما بعد ظهور الشبح الذي شكل بناء المسرحية حتى النهاية.

يضيق بنا المجال فى سرد التفسيرات المتعددة التى أدلى بها النقاد على اختلاف مشاربهم، فمنهم من قال إن الشبح تجسيد لعنصر القدر، ومنهم من قال إنه رمز العدالة الإلهية التى تحكم هذا الكون، أو أنه الصراع النفسى الذى ينهش هاملت من الداخل والذى تمثل فى شبح أبيه... إلخ من هذه التفسيرات. لكن عظمة شكسبير الدرامية والفنية تتجلى فى أنه لم يترك الفرصة للمتفرج أن يتساءل حول منطقية أو معقولية ظهور الشبح، بل جعله جزءا عضويا من نسيج المسرحية، وعنصرا حيويا فى عالمها الذاتى الخاص الذى لا يستمد مقوماته من العالم

الخارجى. ولذلك عاش المتفرج مستمتعا بهذا العالم الخاص، ناسيا تماما مطابقته بحتميات عالمه الواقعى المعاش.

فى مسرحية « ماكبث » يستخدم شكسبير نفس الحيلة الدرامية المثيرة من خلال العرافات أو الساحرات الثلاث. ففى يوم من الأيام عاد القائدان ماكبث وبانكو من حرب اشتركا فيها، وأحرزا فيها لوطنهما إسكتلندا نصرا عظيما. وفى أثناء سيرهما فى الفلاة اعترضتهما ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء، فى ملابس عرافات ساحرات باليات الجلود والأطمار، غريبات الحركات والأطوار. حيت الأولى ماكبث باسمه، ووصفته بالسيادة على مقاطعة جلاميس. وحيته الثانية باسمه كذلك مقرونا بوصفه نبيلا وسيدا على ولاية كودور، ثم حيته الثالثة باسمه كذلك وتنبأت له بأنه سيكون ملكا فى يوم من الأيام.

وكانت النبوءة الأخيرة خليقة بأن تحير القائد ماكبث حيرة شديدة فإنه لم يطمع فى يوم من الأيام فى ارتقاء العرش، بل لم يفكر فى ذلك مجرد التفكير إذ إن للملك أبناء سيرثونه حتما. أما بانكو فلم يكن له نصيب من هذه النبوءات سوى بعض الألغاز التى لم يفهمها إذ قالت له العرافات بأنه سيكون دون ماكبث وأعلى منه قدرا ! وأقل توفيقا وأعظم توفيقا. وسينجب الملوك، لكنه لن يكون ملكا !

وعندما يطرح ماكبث تساؤلاته الملحة على العرافات يراهن وقد تلاشين. وتبدأ النبوءات فى التحقق الواحدة بعد الأخرى، وتتحول المسرحية إلى صراع تراجيدى نابع أساسا من مقابلة كل من ماكبث وبانكو للعرافات. وقد نجح شكسبير فى توظيف الأشباح والعرافات توظيفا دراميا فنيا - كما قلنا - لأنها تشكل المحرك الأساسى للأحداث على المستوى النفسى والواقعى. ففكرة الطموح متأصلة فى نفس ماكبث الذى يرغب فى أعماقه أن يكون ملكا، وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث. ولكنه عندما يقتل دنكان بالفعل، يضع نفسه في ذلك الموقف الذى لا فرار منه، فيصبح عليه أن يتردى فى سلسلة الأخطاء التى تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره.كذلك تتحول مقابلة هاملت للشبح ورغبته فى

الانتقام الفعلى لموت أبيه إلى تأمل طويل لفكرة الانتقام ثم فكرة الحياة والموت، وبذلك يضع نفسه فى موقف لا مهرب منه، ويصبح مصيره محتوما.

وفى مجال الرواية لعبت الأشباح دورا حيويا وخاصة فى الرواية القوطية التى بدأ تقاليدها الأديب الإنجليزى هوراس والبول عام ١٧٦٤ بروايته «حصن أوترانتو». يزخر هذا النوع من الرواية بالأشباح، والرؤى التى ليس لها تفسير، وتحضير الأرواح وأعمال السحر والشعوذة، والأرواح التى تتقمص الشخصيات والمواقف المرعبة. كل هذا يتصاعد مع تطور السرد حتى تقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجة طبيعية لكل الأخطاء، وسوء الفهم، والخزعبلات، والصدف، والإغماءات الناتجة عن الإحساسات المرعبة وحيل الأوغاد الأشرار، ولكن يظل من الصعب تصديق ماحدث على المستوى الواقعى، أما على المستوى فوق الطبيعى فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصل إليه خيال الإنسان.

ومن الواضح أن استخدام الأشباح فى الأدب كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القراء بحيث تطرف إلى إثارة الرعب من أجل الرعب كما نجد فى روايات مصاصى الدماء. ويكفى للتدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة وقصصا مثل «يد المومياء» و «علامة الرعب» وغيرها. ولعل هذا التطرف كان نوعا من الثورة على عصر العقل والمنطق الذى ظهرت فيه الرواية القوطية على وجه التحديد، والذى أخضع كل المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكية الصارمة التى لا تعترف بالشطحات العاطفية أو الانفعالات الجياشة. من هنا كتب بعض الأدباء أشعارا موجهة لأشباح نساء فاتنات وأرواح هائمة ليس لها وجود. وكان هذا إرهاصا طبيعيا بالحركة الرومانسية فيما بعد .

كان الأديب الألمانى افرايم ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) قد اشترط أن يكون ظهور الأشباح على خشبة المسرح فى منتصف الليل وهدوئه المثير، ومن هنا كان عرض المسرحية مساء يوحى بالجو والإحساس المطلوبين. كذلك يتحتم ظهور الشبح أو الأشباح لشخص واحد فقط غير مصحوب بأى شخص آخر. لكن المسرح الإغريقى

- مثلا - لم يكن ليلتفت لمثل هذه الشروط لأن العروض المسرحية كانت تقدم فى الهواء الطلق وفى رائعة النهار، وفى الوقت نفسه كان الكورس موجودًا بصفة دائمة على المسرح طوال العرض. ولم يلتفت كتاب المسرح الإليزابيثى لمثل هذه الشروط كما رأينا فى ظهور الأشباح والعرافات لأكثر من شخص فى وقت واحد. لكن التقليد السائد فى المسرح بصفة عامة يؤكد أن الأشباح لا تظهر إلا فى الليل، وهى لا تقتصر على التراجيديا فحسب بل تظهر فى الأعمال الكوميدية أيضا لإثارة الضحك الممزوج بالإثارة.

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) فكان من أبرع الأدباء الذين استخدموا الأشباح فى المسرح الحديث ولا سيما فى مسرحيتى «سوناتا الشبح» و« الحلم» اللتين تخطى فيهما سترندبرج الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، بين الأشباح والشخصيات، بين الموت والحياة. فنحن لا نستطيع أن نصف أشباحه بأنها مجرد أطياف أو أرواح لأنه أضاف إليها لمسات مادية واقعية، فى حين لا نستطيع القول بأن شخصياته واقعية تماما لأنها تملك من صفات الأشباح الكثير. ويبدو أن الاتجاه الرمزى عند سترندبرج قد لفت نظره إلى الإمكانات التعبيرية الضخمة التى توحى بها الأشباح دون تقرير مباشر يتنافى مع طبيعة الفن الدرامى ذات الأبعاد والإيحاءات المتعددة. فمن خلال الأشباح يمكن للأديب أن ينفذ إلى أغوار النفس البشرية ليعبر عما فيها من أسرار وما ينتابها من هواجس من ذلك القدر المحتوم الذى لم تصنعه الآلهة كما كان الإغريق يعتقدون وإنما صنعه المجتمع وظروف الحياة وضغوطها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وكان استخدام سترندبرج للأشباح دليلا عمليا فى انطلاقه من قيود كتابة المسرحية التقليدية. فعلى الرغم من أن اسمه ارتبط بالمذهبين التعبيرى والرمزى فإنه لم يجعل من أعماله مجرد تطبيق لمبادئها بل كثيرا ما زاوج بين أكثر من ثلاثة مذاهب أو أربعة فى كثير من مسرحياته التى لم يكرس كل جهده لهندسة شكلها الفنى. وكانت أشباحه تجسيدا لنغمته الصوفية المتشائمة المتبرمة القاتمة الوجه الغائمة الملامح.بل كان مضمونه نفسه غامضا، وشخصياته شاحبة الصورة. وغالبا

ما كان حضور الأشباح على المسرح مبلورا لدخائل النفس البشرية، ومصورا لما تهجس به من أحلام وأخيلة وهواتف، ومعبرا عن الصراع الأبدى بين إرادة الفرد وبين مجتمعه وظروفه والعقائد السائدة من حوله. أى بين وعى الفرد المقيد وبين عقله الباطن الذى يدفعه دائما إلى الانطلاق من قيود المجتمع وقوانينه التى تريد أن تحيله إلى كيان فاقد للحافز والإرادة.

أما أبسن فى مسرحية « الأشباح » عام ١٨٨١ فقد جسد مأساة المجتمع الإنسانى عندما يفقد القدرة على الحياة الصحيحة ويتحول الناس فيه إلى مجرد أشباح هائمة على وجهها لا تعرف لنفسها هدفا، ولا لحياتها معنى. والأشباح فى هذه المسرحية لا تظهر بالأسلوب الفعلى وإنما تتجسد فى الشخصيات بالأسلوب المجازى : أى أن الشخصياتت تحولت إلى أشباح ترمز إلى الزيف والنفاق والرياء والكذب، تعبد المظاهر وتحتقر الحقيقة وتتفاداها. إنه مجتمع مخيف وخائف من نفسه، تطارده أشباح التقاليد المتحجرة والعادات الفاسدة التى تربطه بالماضى دائما وتجعله عاجزا عن التطلع إلى المستقبل واستيعاب الأفكار الجديدة الحية. إن أشباح الماضى المتمثلة فى العناصر الوراثية التى انتقلت من الأجيال السابقة إلى الجيل الحالى، بالإضافة إلى الأفكار والتقاليد البالية كلها تطارد الشخصيات عندما تفكر أو تفعل أى شىء.

تقول مسز آلفينج مثلا : « إننا جميعا وبدون استثناء نخشى النور بطريقة تدعو للرثاء » فقد تمثل دورها فى محاربة هذه الأشباح التى لا تعيش إلا فى الظلام ومع ذلك فإن مأساتها تبدو فى عدم قدرتها على القيام بأى عمل حاسم برغم وعيها الحاد بعالم الأشباح المحيط بها، لقد أصابها هذا العالم بمس من العجز كما أصاب ابنها بمس من الجنون. وعندما قررت فى النهاية أن تجمع شجاعتها كى تكشف لابنها أوزوالد – الذى كان قد أرسل إلى باريس مؤمنا بأن أباه هو رجل الأخلاق والفضيلة – أن أباه عاش حياة العربدة والفساد والانحلال، كانت هذه الحقيقة الكئيبة تعيش فى جسم ابنها نفسه فقد ورث عن أبيه مرض الزهرى، وكتب عليه أن يكفر عن خطاياه

بعد موته. كان أوزوالد يتطلع إلى الضياء والإشراق وبهجة الحياة، ويخشى جو منزله المظلم والكئيب، لكن عند هبوط الستار الأخير نجده قد فقد قواه العقلية.

أما يوجين أونيل فقد تأثر إلى حد كبير بالمنهج التعبيرى عند ستريندبرج لدرجة أنه استخدم نفس أسلوبه الرمزى فى تقديم الأشباح. ففى مسرحيته الخيالية التعبيرية « الإمبراطور جونز» ١٩٢٠ يعترف بأنه سار على نهج ستريندبرج فى مسرحيتى «الحلم» و «سوناتا الشبح». إن الإمبراطور جونز أو بروتس جونز زنجى أمريكى قوى يعمل حمالا فى قطارات البولمان بالولايات المتحدة، لكنه يرتكب جرائم القتل والسطو إلى أن يحكم عليه بالإعدام فيفر إلى جزر بهاما حيث مزارع القصب التى يعمل فيها أبناء جنسه من الزنوج. وهناك يلقاه مستعمر إنجليزى يهيئ له فرصة استغلال العمال والفلاحين الزنوج، وفرض الأتاوات عليهم بإشاعة الخرافات بينهم وأنه يملك قوة سحرية هائلة تتمثل فى مناعته ضد القتل إلا إذا أصابته رصاصة فضية.

ويفرض جونز سلطانه على هؤلاء الزنوج الذين يضيقون بإجرامه فيفرون إلى الغابات المجاورة لقصره استعدادا للثورة عليه. وعندما يشعر جونز ببوادر الثورة يهرب بجلده إلى الغابات نحو الساحل على أمل الرحيل بحرا. وتبدأ الأشباح والأرواح فى القيام بدورها فى المناظر التى تصف فرار جونز خلال الغابة، والتى تشكل الجسم الرئيسى للمسرحية. فنراه فى أول هروبه جبارا عاتيا قويا ثم لا يزال الذعر يتملكه شيئا فشيئا، ولا تزال الأخيلة الغامضة والرؤى المليئة بالأشباح والأرواح تتجسد أمامنا من خلال ذهنه حتى يقع فريسة سهلة فى النهاية للزنوج الثائرين الذين صنعوا له خصيصا رصاصة فضية يقتلونه بها طبقا للتعويذة السحرية التى أحاط نفسه بها منذ البداية.

وفى مسرحية « رحلة يوم طويل إلى منتصف الليل» ١٩٥٦ التى نشرت بعد وفاة أونيل فى ١٩٥٣، نرى أسرة ملعونة تطاردها أشباح غريبة ويختلط فى أفرادها الحب والأنانية والشذوذ. وقد ساعدت الأشباح على إيجاد حلقة رهيبة مقفلة

أطبقت على الشخصيات بحيث لم يعد لها منها مخرج سوى النهاية المأسوية. ومن الواضح أن شخصيات المسرحية تتميز بخيال خصب ملىء بالهواجس الفاجعة السوداء، وبالمعتقدات التى اختلط فيها المنطق الصارم بشعر الأساطير والغيبيات، وهو مناخ نفسى يسمح للكاتب أن يتلاعب دراميا بالأشباح كى يبث فى المتفرج كل المعانى والأحاسيس والدلالات التى يريد توصيلها إليه.

ويبدو أن الأشباح ستظل تشكل إغراء متجددا للأديب، بدليل أن توظيفها فى الأعمال الأدبية استمر من إسخيلوس إلى أونيل، أى بطول ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من الزمان. ذلك أن فيها من الايحاءات والرموز والدلالات ما يساعد الأديب على الوصول إلى أبعد آفاق التعبير الدرامى الممكن. وخاصة أن مسألة معقولية ظهور الأشباح ومطابقته للواقع لم تعد مطروحة بعد أن أدرك معظم النقاد والدارسين أن للفن واقعا ومنطقا خاصا به لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع المعاش وملابساته.

★ ★ ★

٦- الاغتراب

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الاغتراب » فى ثقافة الغرب. فقد رأى فى تولى بعض النواب تمثيل الشعب أكذوبة كبرى، لأن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه، ويبدأ فى الانعزال داخل وطنه، ويشعر بالغربة.. ولذلك أكد روسو أن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الإرادة العامة. قال فى « العقد الاجتماعى » إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه. والسيادة لا يمكن أن تمارس بالإنابة، فهى إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا، وليس هناك طريق وسط.

ولكن ما طلبه روسو كان شيئا مستحيلا لأن الظروف تعقدت والدول اتسعت، فلم يكن هناك مفر من تقسيم سلطة الدولة، والاعتماد على « أسطورة » التمثيل الشعبى. لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى اغتراب الإنسان فى وطنه، وتركيز السلطة، وضياع الحرية والديمقراطية. وقد سرى هذا المفهوم فى الثقافة والأدب فى العالم الغربى إلى أن بلغ قمته فى عصرنا هذا. ذلك أن الإحساس بالاغتراب يتصاعد تصاعدا طرديا مع تزايد التعقيد والتشعب.

وقد يتطرق للذهن أن العرب لم يعرفوا معنى الاغتراب إلا بعد اتصالهم بالحضارة الغربية، ولكن للحقيقة والتاريخ كان المفكرون العرب أول من أدرك مأساة الاغتراب وذلك قبل روسو بقرون عدة. فقد صور أبو حيان التوحيدى هذه الغربة أبلغ تصوير عندما قال إن : « أغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه ». ثم يتلمس الأسباب من خلال تساؤلات يطرحها وكأنه يحدد ملامح هذه المأساة الإنسانية على مر العصور. يقول :

« إلى متى نعبد الصنم بعد الصنم ؟ إلى متى نقول بأفواهنا ما ليس فى قلوبنا ؟ إلى متى ندعى الصدق والكذب شعارنا ودثارنا ؟ إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها ؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن أن الشفاء فيها ؟ ».

وهو نفس الإحساس الذى عبر عنه ابن باجة فى كتابه العظيم « تدبير المتوحد ». فالمتوحد هو من يحس بالاغتراب برغم أنه يعيش فى زحام كثيف من البشر. ويصفه ابن باجة بأنه الإنسان الفاضل الذى يعيش فى مدينة غير فاضلة. ومهما زاد عدد الفاضلين فى المجتمع الواحد، فإنهم لا يكونون سوى قلة قليلة يسميهم « بالنوابت » أى النبات الذى ينمو من تلقاء نفسه حتى لو كان متحديا لعناصر بيئته.

ولكن عندما فرضت الحضارة الغربية نفسها على العالم بصفتها حضارة العصر، ظن الكثيرون أن المفاهيم والمعانى التى تتحدث عنها هذه الحضارة لم يرد ذكرها فى الحضارات والثقافات الأخرى من قبل، ونسوا أن الفكر الإنسانى نسيج عضوى متشابك يغطى كل الحضارات والثقافات مهما باعدت بينها الفوارق الزمانية والمكانية.

ومع مواكبة الإحساس بالاغتراب للتطور الحضارى رأى الفيلسوف الألمانى هيجيل أن جذور هذا الإحساس قد ترسخت عندما انفصل الإنسان عن الطبيعة نتيجة لظروف العمل والإنتاج التى تعقدت بمرور الزمن. والظاهرة الغريبة ان ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة، وعلى تغيير العالم المحيط به، قد أدت إلى إحساسه الدفين بالاغتراب، إذ وجد نفسه محاطا بأشياء هى من نتاج عمله لكنها مع ذلك تتخطى حدود سيطرته وتكتسب من تلقاء نفسها قوة متزايدة. يكفى أن الإنسان اخترع الآلة لتكون فى خدمته، فإذا به يجد نفسه فى خدمتها وتحت رحمتها، بل إن مصيره أصبح مرتبطا بها، مما أحال كيانه الواثق القديم إلى ريشة فى مهب الرياح.

وبذلك تحولت غربة الإنسان فى حياته إلى قدر مكتوب عليه، إنها المفهوم المعاصر الملموس للقدر الميتافيزيقى الذى عرفته العصور القديمة. إنها مأساة أن

تكون هذه الغربة ضرورية لتطور الإنسان، ولذلك يتحتم على الإنسان المعاصر أن يتحكم فيها وأن يتغلب عليها باستمرار ، حتى يعى كيانه أثناء قيامه بعمله التخصصى، وحتى يجد ذاته مرة أخرى فى نتاج عمله، وحتى يسعى إلى أوضاع اجتماعية جديدة لا يكون فيها عبدا لإنتاجه بل سيدا له.

لقد أدى تقسيم العمل الناتج عن الثورة الصناعية إلى تحول العامل إلى مجرد ترس فى آلة ضخمة لا يعى أبعادها، مما أفقده الشعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه. وأصبح مخلوقا غريبا ضائعا يطلب الانتماء ولا يجد مَن أو ما ينتمى إليه. حتى عمله - المفروض فيه أنه من صنع يديه - أصبح شيئا غريبا عنه، ولم يقتصر الأمر على الغربة بل امتد ليشمل التحكم فى *مصيره* أيضاً. إنه يغترب عما يصنعه، وكأنه يستمر فى إنتاجه ليقضى على كيانه ذاته. وبذلك يتحول الإنتاج إلى ضياع مستمر له، أى نشاط موجه ضد ذاته، ومستقل عنها، وغير منتم إليها. والمأساة أنه لا يستطيع التوقف عن هذا النشاط، وإلا فقد القدرة على مواكبة الحياة ذاتها.

وفى المجتمع الحديث لم تعد العلاقات الاجتماعية بين بشر يعرفون بعضهم بعضا، لكنها أصبحت علاقات بين أشياء مطروحة للعرض والطلب فى سوق منتجات العمل. والمشتغلون بالتبادل التجارى غرباء تماما أحدهم عن الآخر. وكذلك السلعة المنتجة منفصلة تماما عن الإنسان الذى نقلها إلى السوق. وهو الاتجاه الذى عبر عنه برتولت بريشت فى قصيدته « أغنية التاجر » التى يقول فيها:

« كيف لى أن أعرف ما الأرز ؟
كيف لى أن أعرف من يعرف ما هو ؟
إننى لا أدرى ما الأرز ؟
كل ما أعرفه هو *سعره* ».

لقد أحال تقسيم العمل الإنسان من كل متكامل إلى جزء ضئيل. ومن ثم أصبحت نظرته جزئية إلى الأشياء. وكلما زادت عملية العمل الإنتاجى تقدما، نقص مقدار ما نتطلبه من ذكاء واتسعت هوة الانفصال بين الواحد والكل. وكلما زادت

ضخامة الإنتاج، زادت ضآلة الإنسان. وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا بأسلوب حاد قل أن نجد له نظيرا فى أعمال الأدباء المعاصرين. فقد شعر كافكا باغتراب البشر بحدة تفوق شعور الأدباء الذين عالجوا نفس المضمون، ورأى قمة المأساة الإنسانية فى نظام تيلور الذى يحول العامل إلى جزء من الآلة وذلك عن طريق الإنتاج الواسع الذى يستخدم السيور فى نقل جزئيات الإنتاج بين العمال. يقول كافكا عن هذا النظام :

« إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شىء بالكائن الانسانى الذى يشكل جزءا منه. ان الحياة على النمط التيلورى لعنة رهيبة لن تؤدى إلا إلى الجوع والبؤس بدلا مما تسعى إليه من الثروة والربح. وهذا ما يسمونه نهاية العالم ».

وحتى نهاية العالم هذه - عند كافكا - غير مؤكدة. إن « سير » الحياة يحمل الإنسان الذى لا يدرى إلى أين. لقد أصبح الإنسان شيئا جمادا، أكثر منه مخلوقا حيا. إنه لا يعانى فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته، بل يعانى كذلك من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وإبهاما. ففى روايات كافكا مثل « المحاكمة » و « القلعة » يتحرك أشخاص غامضون مبهمون قابضون على السلطة، ويقررون استدعاء جوزيف ك ليحاكموه، ويصدروا حكمهم بالاعدام، وينفذوه فيه بالفعل. أما بيروقراطية الكونت وست وست صاحب القلعة فتتخطى كل منطق معقول، وهى القلعة التى يحاول « ك » الوصول إليها ولكن بلا جدوى. إن البيروقراطية عنصر حاسم فى غربة الإنسان عن المجتمع. فليس لدى البيروقراطى علاقات إنسانية وإنما لديه ملفات بحيث يتحول الإنسان عنده إلى مجرد ملف، يعرف برقم ملفه. وليست له صفة شخصية بل هو مجرد « حالة »

وفى « المحاكمة » يشرح المحامى للسيد « ك » أن الادعاء الأول لا يتلى فى قاعة المحكمة وإنما يكتفى بإدراجه فى الملف، فمن المفروض أن يفحص فيما بعد. لكن حتى هذا لا يتحقق فى معظم الأحيان لحسن الحظ، وذلك أن الادعاء الأول كثيرا ما يوضع فى غير موضعه أو يضيع تماما. وحتى إذا بقى فى مكانه حتى

النهاية فنادرا ما يقرأ. كذلك فإن الإجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل على المتهم أيضا. والسرية نفسها تعوق الموظفين الصغار عن متابعة القضايا التى يشتغلون بها حتى النهاية. وتصير القضية كلها رهنا بنوعية العلاقات الشخصية للمحامى، إذ إن قيمة الدفاع تنهض أساسا على هذه العلاقات.

ويحيط الغموض بممثلى النظام الاجتماعى الكبار بحيث لا نكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » فى رواية « القلعة » على الرغم من أنه أحد صانعى القرار. فلا يعرف مرؤوسه برنابا على وجه اليقين أبدا ما إذا كان الشخص الذى يحدثه هو « كلام » أم غيره. أما البيروقراطيون الصغار من أمثال المساعدين اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة الغريب فليس لهما وجود إلا فى حدود وظيفتهما، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية ولا وجود خاص بهما. فهما مجرد وظائف أو خدم لقوة خفية كامنة فى الخلف.

واغتراب الإنسان ليس نتيجة للنظام الصناعى فحسب، بل نتيجة لعجزه فى مواجهة السلطة التى تضعه فى موقف المتهم منذ البداية، دون أن يدرى شيئا عن الاتهام الموجه إليه ولا نوعية الجريمة التى ارتكبها. وهكذا اغتربت الدولة وانفصلت عن المواطن العادى الذي لا يشعر بأى توحد معها، والذى دفعه إحساسه الدفين بالغربة إلى اليأس من كل إصلاح، وأن عليه أن يتقبل الأمور على علاتها، فهى القدر الجديد الذي يحيط به من كل جانب، والذى يتربص بكل إنسان إيجابى له رأى، مما يدفع بكل واحد إلى الانغماس فى حياته الخاصة التى لا يرى شيئا خارج حدودها.

وفى قصيدة « الأرض الخراب » للشاعر المعاصر ت. س. إليوت لا يرجع تدهور الحضارة المعاصرة إلى العنف أو إلى أية خطيئة أخرى، وإنما يرجع إلى الانفصال الكامل بين الإنسان ومجتمعه. فالقصيدة تصور عالما جف فيه سيل العواطف الإنسانية المتبادلة، التى لديها وحدها القدرة على إخصاب النشاط الإنسانى برمته. وانكمش الوجود الإنسانى وفقد معناه وأوشك على العدم. فلم يعد هناك من يعطى، أو يخاطر بنفسه باظهار أى تعاطف مع الآخرين. ولم يبق عند أى

أحد شيء يحرص عليه. فالجميع مسجونون داخل نفوسهم، التى انطفأ وهجها بفعل أنانيتهم وفتورهم وضياعهم وغير ذلك من أغراض الغربة فى هذا العالم. لم يبق للإنسان من عواطف ومشاعر سوى الخوف. الخوف من العاطفة نفسها، والخوف من الموت بالغرق فيه.

والقصيدة لا تصور غربة الإنسان فحسب، بل تجسد غربة عالم كامل من الناس، بدوا كأنهم أشباح، وهم يتدفقون على كوبرى لندن فى ضباب الشتاء. فى ذلك الحشد الغريب الذى لم يعرف الحياة على الإطلاق كما أن الحياة لم تعرفه. فقد بلغت غربة الإنسان حدا فقدت عنده الأشياء معناها، ولم يجد شيئا ينتمى إليه انتماء مؤكدا سوى الموت والعدم. حتى عناصر الشر والخطيئة والرذيلة لم تعد السوس الذى ينخر فى عظام حضارتنا. ولذلك لم تقدم « الأرض الخراب » صوراً لاضطهاد الخيرين أو ازدهار لأحوال الأشرار. كما أنها لم تحدد وضع الإنسان المعاصر بالنسبة للمجتمع سواء بالسلب أو بالإيجاب. فليس فى إمكان الغريب الضال التائه أن يعرف من أين أتى وإلى أين يسير ؟!.

فقد نسى البحار الفنيقى المكسب والخسارة. ولم يكن اغتصاب الملك الهمجى لفيلوميل شيئا حيا، بل بدا جامدا كتمثال منحوت أو جذور ذابلة، أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شيء فيه سوى قمامة من الأحجار وأشجار ميتة وصخور جامدة. ويكتشف أمر هذا الحاضر عندما تزدهر أزهار الليلاك فى شهر إبريل وسط الأراضى الميتة، ومع هذا يظل قلب الإنسان الميت بلا حياة. أما الذين يظنون أنفسهم أحياء بتسكعهم برفقة عشيقات تافهات، فإن قلوبهم خاوية إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة. فليس عندهم سوى القلق، وسخط تولد عن الضجر. إنهم غرباء فى أرض غريبة. ينطبق هذا على الأغنياء كما ينطبق على الفقراء الذين تظهر تفاهتهم عند تبادل السباب. ويظهر عقم حياتهم عندما ينتهى اشتياقهم لقضاء وقت ممتع بلا جدوى. وحتى هذا العقم لابد أن ينتهى إلى العدم. ففى الحانة نسمع صوتا منكرا مروعا يهذى محذرا عند نهاية الليل : « أسرعوا من فضلكم. لقد حان

الوقت». لقد حان الوقت لكى تنتهى كل هذه الأشياء، إنه الزمان الشبيه بجواد جنح. فالقبر لطيف، وفيه خلوة أخف وطأة من غربة الحياة. وأسعدت مساء يا أوفيليا الحمقاء. إن النهر فى انتظارها. ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته، وما حدث فيه من مغازلات تافهة فى الصيف وإغواء لا خير فيه، خال من كل عاطفة وانفعال. حتى الحب الذى يربط الإنسان بالإنسان ويزيل حواجز الغربة بينهما قد تلاشى ولم نر سوى العاشق الذى تدعو تفاهاته إلى عدم المبالاة به والمعشوقة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شىء. فالغريب قد ينجز شيئا لو ساعده أصحاب البيت أو أصحاب الأرض، ولكن ماذا يصنع الغريب لو وجد نفسه وسط غرباء ؟!.

ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الإداراك الاجتماعى يؤدى إلى زيادة الشعور بالغربة. فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية، وعلم السيبرنيطيقا الجديد، قد جعلت العالم مكانا يكاد يلفظ الإنسان العادى. تماما كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لإنسان العصور الوسطى بل وأشد أثرا منها. فالمحسوس يصبح غير محسوس، والمرئى يصبح غير مرئى، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس يبرز واقع رهيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية. إن الواقع الحى الزاخر بالأشكال والألوان، والطبيعة التى رآها جيته بعين العالم وبعين الشاعر معا - كل هذا أصبح تجريدا هائلا. ولم يعد البشر العاديون يشعرون بالراحة فى هذا العالم. إن الانفاس اللاهثة وراء المجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم. إن عالما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء لهو عالم لابد أن يشعر فيه البشر بالغربة.

وهناك لحظات عابرة تستطيع فيها الانتصارات العلمية أن تثير خيال البشر. فالتحليق فى الفضاء مثلا وبلوغ الكواكب الأخرى، تحقيق لحلم سحرى قديم استطاع تجسيد وحدة الإحساس الإنسانى ولو للحظات. لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز والإحساس بالغربة والخوف من المجهول.

فهناك من التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنولوجى ما يثير الرعب، إذ ربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة، أو خطأ يرتكبه أحد صغار الفنيين، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة. ربما تعرضت الإنسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد.

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الآداب والفنون فى القرن العشرين بصفة خاصة. فقد برز فى روايات كافكا، وقصائد إليوت وموسيقى شونبرج، ولوحات السيرياليين والتجريديين، ودعاة « الرواية الضد » و« المسرحية الضد »، وكوميديات صامويل بيكيت، وقصائد البيتنكس الأمريكيين، ومعظم أتباع مدارس العبث والغضب والرفض والحداثة وغير ذلك من المظاهر والاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت نتيجة لإحساس « اللامنتمى ». لكن هذا اللا انتماء مجرد نتيجة سلبية لفشل الإنسان فى الانتماء. والطبيعة البشرية تؤكد لنا أنه عندما يكرس الإنسان كل فكره وجهده ووقته فى الحصول على شىء، لكن مساعيه تذهب مع أدراج الرياح دائما، فإن الأمر ينتهى به إلى مقت هذا الشىء وكرهه. كذلك عندما فشل إنسان العصر الحديث فى الانتماء إلى الحياة والمجتمع، فإنه رفع لواء اللا انتماء تعبيرا عن سخطه المتزايد والسلبى تجاه مظاهر الاغتراب التى تحيط به من كل جانب.

★ ★ ★

٧ - الألم

لم يحدث أن واكب نشاط إنسانى آلام البشرية ومعاناتها مثلما فعل الأدب العالمى فى مختلف عصوره المتعاقبة. فمع تعدد اتجاهاته ومدارسه التى تبلغ حد التناقض فيما بينها فى بعض الأحيان، فإن معظمها عالج قضية الألم الإنسانى بطريقة أو أخرى، سواء أكان هذا الألم جسديا أو نفسيا، أو روحيا أو فكريا أو اجتماعيا أو اقتصاديا... إلخ. وما التراجيديا التى ابتكرها الإغريق فى فجر الأدب العالمى سوى تجسيد درامى فنى للآلام الرهيبة التى مر بها الأبطال المأسويون فى صراعهم الإنسانى ضد القوى المتربصة بالإنسان وعلى رأسها القدر.

ويكفى أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مأساة « الملك أوديب » التى كتبها الشاعر الإغريقى سوفوكليس والتى جسد فيها الآلام التى يتحملها الإنسان فى سبيل تحقيق إرادته وذاته وكيانه ووجوده، بينما تحاصره الظروف من كل جانب بحيث لا تترك له ثغرة ينفذ منها ويحقق أهدافه. والألم هنا ينبع من حتمية فناء البطل، لأنه فى كلتا الحالين لن يحقق ذاته، أى حالة تجنبه القدر أو مواجهته له. يقول أوديب :

« أبنائى البؤساء.. إن الذى جئتم تطلبونه أعرفه تماما ولا أجهله. فأنا أعلم أنكم تتألمون جميعا، لكن ليس بينكم من يتألم كما أتألم أنا. فكل واحد منكم يتألم لنفسه فقط، لا لغيره. أما أنا فأتحسر على طيبة وعلى نفسى وعليكم. أنتم لا توقظوننى من نوم أنا غارق فيه، ولكن اعلموا أنى ذرفت دمعا غزيرا، وأنى فكرت فى كثير من سبل النجاة، ولم أجد بعد تفكير طويل، إلا سبيلا واحدا فلجأت إليه. فقد أرسلت صهرى كريون بن مينويكسيوس إلى معبد أبوللون ليعرف ما ينبغى أن أصنع

أو أقول كى أنقذ المدينة فإذا حسبت الأيام التى مضت منذ رحيله، تألمت لذلك. فماذا يفعل ؟ لقد طال غيابه وتجاوز الحد المعقول. ولكن حين يعود، سوف أنفذ كل ما يأمر به الإله. وإلا كنت من الآثمين ».

تلك هى النغمة التى سادت المأساة الإغريقية، أما إذا انتقلنا إلى المأساة اللاتينية سنجد أنها ركزت على العنف والدماء أكثر من اهتمامها بالألم والتطهير النابع منه. ولعل هذا يرجع إلى طبيعة الحضارة الرومانية التى غلبت فيها المادة على الروح، والسلطان الدنيوى على القيم الفلسفية والفكرية. وأية مقارنة بين مآسى سوفوكليس ومآسى سينيكا - على سبيل المثال - تبرز لنا هذا الفارق الواضح. ومع ذلك كانت صور الألم فى المآسى اللاتينية أكثر بشاعة نتيجة للعنف الدموى الذى اجتاح الشخصيات والمواقف فيها.

وفى العصور الوسطى كانت آلام السيد المسيح تشكل مادة خصبة لكل القصص الدينية والمسرحيات الأخلاقية التى صورت تضحيته من أجل خلاص البشرية، وأبرزت الدرس الأخلاقى والروحى الذى يتحتم على الإنسان ألا يتجاهله. ومعظم هذه المسرحيات دار حول صلب المسيح ودفنه وصعوده. وكانت على هيئة حوار بدائى بين نسوة جثن إلى قبر المسيح باكيات للتكفير عما ارتكبه البشر فى حقه. ثم يعقب هذا الحوار قيامة المسيح رمزا لانتصار الإنسان على آلام الموت الذى كان نتيجة حتمية للخطيئة الأولى التى ارتكبها كل من آدم وحواء فى جنة عدن.

وعندما تفرع الأدب إلى اتجاهات ومدارس، حدد كل فرع موقفه من قضية الألم فى حياة الإنسان. فمثلا نجد الاتجاه الرومانسى يرجع الألم إلى صدمات القدر وأمراض الجسد وضياع الإنسان فى حين يركز الاتجاه الواقعى على مآسى المجتمع وعلى رأسها الفقر الذى يعد فى نظره منبعا لمعظم آلام البشرية.

ولعل ديوان « التأملات » لفيكتور هوجو يعد نموذجا للشعر الغنائى الرومانسى الذى يتخذ من الألم مضمونا يثير الشجن والتطهير فى الوقت نفسه. فقد كتبه على أثر غرق ابنته وزوجها فى أثناء نزهة على سطح النهر الذى ابتلع

قاربهما. ومن خلال الألم الذى اعتصر قلبه كتب قصة حياة كل إنسان شرب كأس الألم حتى الثمالة. يقول :

« آه لقد كنت كالمجنون أول الأمر
وبكيت بمرارة الألم ثلاثة أيام
تخيلت أن كل ذلك كوابيس وأحلام
لا يمكن أن تكون قد تركتنى أجتر الصبر
فى خيالى أسمع ضحكتها فى الغرفة المجاورة
ومن المستحيل أن تكون لهذه الحياة مغادرة
سأراها تدخل من هذا الباب !
آه كم مرة كنت أقول : صه ! إنها تتكلم !
اسمعوا ! هذا هو صوت يدها تدير المفتاح !
انتظروا ! لقد حضرت أخيرا، اتركونى أستمع !
إنها هنا فى أحد أرجاء هذا البيت، دون شك ! »

وبعد هذا الألم المروع،الذى أفقد الأب عقله تحل السكينة مع الأيام فى قلبه، فيستسلم لقضاء ربه ويعبر عن إيمانه بالحياة الآخرة حيث، يتخلص الإنسان من كل آلام العالم الفانى.

أما الشاعر الفرنسى ألفريد دى فينيه فيجسد آلام الإنسان فى ديوانه «الأقدار » ويقول إن الكون أصم لا يكترث بالألم، وعلينا أن نتحمل صابرين كل ما كتب علينا من آلام دون أن نبكى ونتوسل، ففى ذلك إذلال لنا. علينا أن نقتدى بالذئب الذى رفض أن يطلق صرخة واحدة عندما أصابه الصيادون فى مقتل. هكذا ينصح الشاعر أن نأخذ أنفسنا بالشدة ونروض أنفسنا على تحمل الألم بصبر وثبات.

أما ألفريد دى موسيه فقد كانت قصة حبه للأديبة جورج صاند مصدرا لآلامه الروحية وإلهامه الشعرى فى وقت واحد. وكان فى مطلع حياته يسخر من مبالغات المدرسة الرومانسية فى الإحساس بالألم وإفراطها فى البكاء والشجن، ولم

يكن يعلم أن نفس المصير كان فى انتظاره حين كتب عليه أن يتألم هو الآخر ويبكى دموعا مريرة عندما تخونه جورج صاند مع الطبيب الذى جاء ليداويه. وكان شعره سلوته الوحيدة فأودع آلام روحه وقلبه فى ديوان « الليالى » الذى خلد اسمه بعد نشره فى عام ١٨٣٥، أى بعد عام من انتهاء علاقته بجورج صاند. وفيه يدور حوار بين آلهة الشعر والشاعر، إنها تحثه على الكتابة ومقاومة الاستسلام للآلام التى يمكن أن تكون مصدرا للإلهام إذا عقد العزم على ذلك. فتقول له آلهة الحب إنه لا يوجد شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم.. إن الأغانى التي تعبر عن عميق الألم واليأس هى أجمل الأغانى.

وتقص آلهة الشعر أسطورة الطائر البحرى الذى يقدم قلبه لصغاره كى يقتاتوا عليه عندما يفشل فى جلب الطعام لهم، لكن الشاعر يعجز عن تقليد الطائر الفدائى ويعتذر بأن آلامه أقوى من أن تحتملها قيثارته. لكنه بمرور الوقت تعود إليه الرغبة فى الحياة والحب فيقول :

« بعد أن تعذبنا علينا أن نتعذب من جديد

يجب أن نحب دائما بعد أن أحببنا »

إنه يرحب بالحب حتى لو كان مصحوبا بالآلام العظيمة. ولذلك تهدأ نفسه ويصفح عن حبيبته الغادرة، ويحاول أن ينسى مع الأيام هذه الآلام التى بدأت فى الانقشاع كالكابوس. ومع ذلك كانت بمثابة البوتقة التى صهرت معدن الشاعر وأظهرته للناس، وجعلت من شعره صدى لما يختلج فى قلوبهم من ألم ولوعه.

ولا يعنى هذا أن الاتجاه الرومانسى فى معالجته للألم كان منفصلا تماما عن الواقع. ذلك أن الواقع نفسه كان مصدر الألم ومنبعه المتدفق، ومع ذلك فالأمر لم يكن ألما بحتا بل كان مرتبطا بالمتعة واللذة بطريقة أو بأخرى. ومن هنا كان سؤال هيوم وشيللر فى القرن الثامن عشر : كيف تتأتى المتعة حيث يكثر الألم ؟ وهو أحد الأسئلة الكلاسيكية فى النظرية الدرامية. وقد عالجها فرويد فى كتابه « النكات وعلاقتها بالوعى » الذى أوضح فيه أن الإنسان يرحب بما يذكره بالألم مادام الأذى

الفعلى لا يصيبه ولا يمس ينابيعه الداخلية ولا يسبب له قلقا شخصيا. وحالة الترحيب هذه يسميها فرويد « مرحلة ما قبل اللذة » التى تجعل الإنسان يجازف بالقلق من أجل قضايا غير شخصية أملا فى التمتع بتحقيق بعض رغباته المحرمة. ولذلك فهو يضحك من نكتة قد تسبب الألم للآخرين. فالإنسان لا يجد متعة فى ألمه الشخصى، ونظرا لأن الواقع مؤلم فإننا نزيح عن الوعى كثيرا من آثاره وضغوطه علينا، وهى الآثار الضغوط التى تشعرنا بالذنب. أو تثير فينا القلق أو تذكرنا بالتراكمات والعقد النفسية المترسبة فى اللاوعى ؛ ولهذا فإننا لا نرحب بالتذكير المباشر فى الفن لأنه قد يسبب لنا مثل هذه الآلام النفسية. ومن هنا كان استمتاعنا بأعمال مثل « الملك أوديب » و « الملك لير » و « أحدب نوتردام » و « البؤساء »... إلخ برغم كل ما يعانيه أبطالها من آلام. ولعل تفسير فرويد هذا يقترب كثيرا من نظرية التطهير عند أرسطو التى تعتمد على إثارة عنصرى الخوف والشفقة عند المتفرج من خلال محنة البطل المأسوى.

لكن الرغبة فى تعذيب الذات أو الماسوشية تدفع الأبطال المسرفين فى الرومانسية إلى التمتع بالألم فى حد ذاته لدرجة الانتحار فى النهاية. ولعل رواية « آلام فيرتر » للأديب الألمانى جيته كانت نموذجا لهذا الاتجاه. فى هذه الرواية يقص جيته حكاية شاب عشق فتاة جميلة ذكية كاملة الأنوثة، عشقها عشقا شاملا غلابا غير عابئ بما قد يترتب عليه من آلام وأحزان. فقد تبين أنها مخطوبة، وخطيبها شاب ممتاز جدير بكل احترام، وهذا الخطيب - واسمه ألبرت - كان يعرف أن فيرتر يحب تشارلوت. لكنه يعرف أيضا أنها لا تبادله الحب، لأن قلبها معه هو، ولذلك يترفق مع العاشق ويعامله بهدوء وكرم، ويفتح له قلبه وبيته.

هنا تبدأ الآلام الحقيقية للعاشق الذى لا يجد سوى أحاسيس اليأس والحيرة والشجن ليجترها. فلو كان الخطيب رجلا قاسيا عنيفا لتعزى العاشق عن خيبته بأن خصمه حال بينه وبين معبودته وقتل عاطفتها نحوه، ولكن خصمه نفسه يرحب به ويدنيه. ومع ذلك فلا أمل. أى أن الحبيبة نفسها هى التى لا تريد وليس أقسى على

نفس العاشق من ذلك الوضع. ويتضاعف شعوره بالألم والمهانة عندما لا تقسو عليه تشارلوت ولا تقصيه عن نفسها، وإنما تدعه دائما ممزقا بين اليأس والأمل، بين الألم والمتعة، رحمة به أو قسوة عليه، لا أحد يدرى. ومع استمرار التمزق يستولى عليه اليأس وتظلم الدنيا أمام عينيه فيدرك أن التخلص من آلامه لا يعنى سوى التخلص من حياته ذاتها. وفى ليلة من الليالى يتناول فيرتر مسدسا ويفرغ فى رأسه رصاصة تريحه إلى الأبد من آلامه المزمنة.

فى مواجهة هذا الاستسلام المطلق لكل مظاهر الألم والإحباط نجد الشاعر الفرنسى بودلير يقول فى قصديته « القداسة » :

« هتف الشاعر قائلا : سبحانك ربى

يامن منحت الألم دواء إلهيا شافيا لرجسنا

إنه العنصر النقى الأمثل

الذي يهيئ النفوس القوية للمسرات الطاهرة

« لست أجهل أن الألم هو الشرف الوحيد الذي لن تأكله النار والتراب

ولكى أضفر لنفسى تاجا رمزيا

يجب أن أفرض إرادتى على الزمان وعلى الكون »

وفى قصيدة « العدو » يناجى بودلير الألم شاكيا له الزمن الذى يعتصر الحياة:

« أيها الألم : آه أيها الألم ! إن الزمن ليعتصر الحياة

إنه العدو المجهول الذى يلتهم القلب

القلب الذى يعود لينمو وينتعش من الدماء التى نزفت منه ».

لكن الألم ليس دائما الشرف الوحيد والمعلم الأكبر للإنسان، ذلك أن بودلير يعتبره فى قصيدة « انعكاسات » مرادفا للهوان والسأم والنحيب والندم، والهواجس

المبهمة فى الليالى الحالكة. فليس هناك أبشع من رهبة المشيب وبشاعة الألم وذل الرضوخ بدون اقتناع.

هذه المخاوف والآلام نجدها فى مسرحيات الكاتب الإيرلندى جون ميلنجتون سينج (١٨٧١ - ١٩٠٩) وخاصة فى مسرحية « ديدرى فتاة الأحزان » التى تتخذ من رهبة المشيب ورعب الشيخوخة مضمونا رئيسيا لها. فقد كان سنج رجلا عليلا يهدده الموت الذى يعلن عن نفسه من خلال آلام المرض المزمن. ومما ضاعف من آلامه أن قلبه النابض بحب الحياة كان يشعر شعورا جارفا بالجمال الزائل وبعجلة الزمن وهى تجرف وراءها السنين ؛ لهذا تشعر شخصياته شعورا عميقا مأسويا بمقدم المشيب وإدبار الشباب وزوال المتعة وحلول الألم، بحيث تتساءل ديدرى بطلة المسرحية عما إذا كانت الحياة جديرة بالبقاء حتى نتروى ونكبر وتختفى متعة الحياة إلى الأبد.

أما الاتجاه الواقعى فقد وجد فى الفقر مصدرا لمعظم آلام البشرية الملموسة. فى مسرحيات جان أنوى - مثلا - تبدو لنا كل آلام السخط والجريمة وكل ما يتصل بالفقر من إذلال وبشاعة من خلال شخصياته التى تتألم من الإذلال كما تتألم من الحرمان والضيق المادى. وقد يشعرون بألم الإذلال لرؤيتهم الأغنياء لكنه أحيانا ينبع منهم نتيجة لحياة الوالدين أنفسهم بما فيها من تعاسة ورذيلة كما يحدث فى مسرحية « المتوحشة » (١٩٣٤) التى تتذوق فيها بطلتها تيريز أمرَّ آلام الإذلال بسبب والديها المنحطين. وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل ما يحوطهما من استهتار أو جشع أو إخفاق فى الحياة، فيدفعانها إلى الزواج من الشاب الثرى فلوران بغية ابتزاز ماله، لكن آلام الماضى ورواسبه تقف سدا منيعا ضد استغلال فرصة الغنى الهابط عليها، مما يحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود إلى الفقر.

أما الأغنياء الذين يمثلهم الفتى الثرى فلوران فيصفهم أنوى بأنهم على هامش الحياة ؛ لأنهم يحيون على هامش الألم ومن ثم على هامش الحقيقة. فلا

عمق فى قلوبهم الصافية الهادئة التى لا تعرف الألم الجاد. ذلك أن الأحداث لا تمس سوى سطح قلوبهم، إنهم لا يعلمون عن الحياة شيئا. تقول تيريز لفلوران :

« أنت لا تعرف شيئا عن الحياة يا فلوران. فهذه التجاعيد. أى آلام خطتها على بشرتى ؟ لم يسبق لك قط أن عرفت ألما حقيقيًا، ألما مخجلا وكأنه جرح يؤلم. إنك لم تبغض أحدا فهذا واضح فى عينيك. حتى الذين أساءوا إليك فأنت لا تبغضهم... أنت لا تعرف شيئا ! أفهمت ؟ فمادمت أفرغ أمامك جعبتى اليوم كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار فإننى أريد مرة أخرى أن أصيح فيك : إن أشد ما يؤلمنى هو أنك لا تعرف شيئا عن الحياة. إنكم معشر الأثرياء تحظون بهذه الميزة، إنكم لا تعرفون شيئا عن الحياة. إننى أشعر هذا المساء أن كاهلى ينوء بعبء ثقيل من الألم الذى يعانيه الفقراء، حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة، بل لا أمل فى أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يافلوران سوف تعرف بعض الشىء، ستعرفنى أنا على الأقل مادمت لا تعرف الآخرين. هيا يا أبتاه تكلم إن كانت لديك الشجاعة الكافية، واشرح له ألوان الفقر وضروب المهانة والضعة التي لم يستطع معرفتها والتي لقنتنى أنا التى أصغره سنا، هذا « العلم الكئيب » هيا، قل له كل شىء. قل له لما كنت فى التاسعة من عمرى كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر.. »

وتندفع تيريز فى لمس أعمق جراح الألم وأسود ألوان بؤس القلب بل وأبشع صورة للحقيقة. إنها هذا « العلم الكئيب » الذى تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة في قلب الفقراء، إلى أن يضيق القلب بما يحوى فتخرج الحقيقة المريرة فى سخط رهيب لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى إلى إتقان هذا «العلم الكئيب ». ومع ذلك فالاعتراف بالبؤس والعلم به لا يؤديان إلى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والشقاء. ذلك أن الاعتراف بالبؤس والإفصاح عن الجرح الكامن هما نكأ الجراح لتنزف ألما وسخطا لا يتوقفان.

نفس الاتجاه الواقعى الأليم نجده عنده الكاتب المسرحى الأمريكى كليفورد أوديتس (١٩٠٦ - ١٩٦٣) الذى عاصر فى شبابه فترة الكساد المشهورة فى

الثلاثينيات فتشربها وآلى على نفسه أن يجعل من مسرحياته تجسيدا حيا لصرخات القلوب الساقطة فى أعماق ضحايا الكساد والأزمة والإفلاس. ففى هذا الجو القاتم المخيف المشبع بآلام الحرمان والفاقة والمذلة والإثم عرف أوديتس صور الحياة البشعة التى لا تعرف كلمات المتعة أو الطمأنينة أو الراحة أو السلام أو الاستقرار فى قاموسها. ففى مسرحيات « فى انتظار ليفتى » و « الولد الذهبى » و « استيقظ وغن » و « السكين الكبيرة » وغيرها من أعمال أوديتس يتحرك أمامنا عالم من البؤساء والأشقياء وبنات الهوى وبائعات اللذة التى لا تعنى سوى الألم. ولذلك تعد مسرحياته تنويعات على الألم بأنواعه المختلفة والمتعددة : آلام الفقر والجسد والروح والنفس والفكر والمجتمع.

ومن الصعب بل من المستحيل أن نحاول حصر الأعمال الأدبية التى عالجت الألم من زواياه العديدة، ولكننا يمكننا القول بأن الأدب كان ولا يزال وسيظل صديق المتألمين عبر العصور وفى مختلف بقاع الأرض. إنه لا يهتم بالسعداء والمرفهين كما يهتم بالبؤساء والأشقياء والمضطهدين الذين لا يعرفون حدا فاصلا بين الأيام والآلام.

★ ★ ★

٨ - الأمومة

لعبت الأمومة دورا لا يمكن تجاهله فى الأدب العالمى. فإذا لم تكن البطولة معقودة للأم، فإن الإشارة إلى دورها المؤثر تفرض نفسها على الشخصيات الرئيسية وخاصة فى المسرحيات والروايات التى عالجت العلاقات الأسرية منذ المآسى الإغريقية. فمثلا فى مأساة سوفوكليس « أوديب ملكا » كان اهدار قيمة الأمومة عندما تزوج أوديب من أمه أحد سببين جعلا الوباء يجتاح طيبة كلها، فقد أصبح الرجس الذى يدنس المدينة كلها. فالأمور لا يمكن أن تستقيم فى وجود ابن تزوج المرأة التى أنجبته، وقتل أباه، وصار أخا وأبا للصبية الذين يعيشون معه. وفى العصر الحديث أطلق سيجموند فرويد ما أسماه بعقدة أوديب على الابن الذى يتعلق بأمه تعلقا مرضيا. هكذا كان الأدب سباقا إلى بلورة جوانب الأمومة ومعانيها فى حياة الناس، سواء أكان جوانب إيجابية أو سلبية أو حتى مأسوية.

فى مأساة « ميديا » يقدم لنا يوربيديس بطلته ميديا كأم تحب ولديها، وزوجة تخلص لزوجها، ومع كل هذا السلوك المثالى تسير حياتها نحو كارثة حتمية لأنها لا تستطيع التحكم فى وجدانها العارم حين تحب أو تكره. ولذلك يجعل يوربيديس من غلبة العاطفة فى نفس ميديا على العقل، سقطة دائمة لازمة بها، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها، وقتلت بلياس، وقتلت كريون وابنته، ثم قتلت ولديها البريئين. ومأساة ميديا أن العاطفة الجامحة عندها أقوى من تدابير العقل بحيث فقدت الاتزان الملازم للعاطفة السوية بصفة عامة وعاطفة الأمومة بصفة خاصة، مما جعلها مصدرا لعذاب نفسها ولتعذيب الآخرين، ولهذا جعلها يوربيدس لا ترحل إلا مخلفة وراءها الدمار.

في مسرحية « هاملت » يركز شكسبير على العلاقة بين هاملت وأمه. تلك العلاقة التى رآها فى ضوء جديد بعد لقائه بشبح أبيه فلم يغفر هاملت لأمه زواجها من قاتل أبيه الذى كان عمه فى الوقت نفسه :

الملكـــــة: لشد ما أهنت أباك يا هاملت

هاملـــت : أى والدتى ! لشد ما أهنت أبى !

الملكـــــة: ويحك ! أتجيبنى بلسان غليظ ؟ أنسيت من أنا ؟

هاملـــت : لا وربى، إن أنت إلا الملكة... امرأة أخى زوجك - وليت هذا لم يكن - ثم أنت أمى !

الملكـــــة: إذن سأبعث إليك بمن يحسن مخاطبتك.

هاملـــت : إياك أن تتحركى، واجلسى فى مكانك ريثما أريك خبايا نفسك بمرآة صادقة !

الملكـــــة: ماذا تبتغى منى ؟ أتريد قتلى ؟ أنقذونى.. أنقذونى..

بولونيوس: (وراء الحجاب) : ماذا جرى ؟ النجدة...

هاملـــت : (يخرج سيفه) : مَن هنا ؟ أجرذ من الجرذان (يضربه من وراء الحجاب) مات، أراهن بدينار !

بولونيوس: (من وراء الحجاب) : أوه.. قتلنى (يسقط ميتا)

ويزيح هاملت الستار فيكتشف أنه لم يقتل الملك كما خيل إليه، بل قتل الشيخ بوليونيوس رئيس الديوان الملكى ووالد محبوبته أوفيليا. ينحنى هاملت على الجثة، ويخاطبها قائلا :

هاملـــت : وأنت أيها الأجير الحقير الثرثار الأبله، وداعا... لقد ظننتك من هو خير منك. فخذ ما قسم كما قسم. وتبين - ولو بعد حين - أن الإفراط فى الزلفى قد يورث الوبال.

الملكـــة: أى ذنب جنيت حتى تقسو علىّ هذه القسوة ؟

هاملـت : جنيت ذنبا يدنس الطهارة، ويخضب بالحياء وجه العفة.. ذنبا ينزع الوردة من جبين الحب ويضع مكانها قرحة، ذنبا يعيد عهود الزواج مكذوبة كأقسام المغامرين، ذنبا يجعل الدين لفظا بلا معنى ».

وإذا حاولنا تتبع مفهوم الأمومة فى الأدب العالمى المعاصر، فإنه يستحيل أن نجد أدبا يخلو من هذا المفهوم الذى عالجه الأدباء فى كل أنحاء المعمورة بطريقة أو أخرى. وخاصة أن علم النفس فتح آفاقا جديدة لهذا المفهوم، بعد أن كان مقصورا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على الجانب الأسرى والاجتماعى مثلما نجد فى روايات جين أوستن التى ظهرت فيها الأم وكأن هدفها الوحيد فى الحياة هو تزويج بناتها حتى لا يفوتهن قطار الزواج.

كذلك اكتسب مفهوم الأمومة أبعادا سياسية وثورية كما نجد فى رواية « الأم » التى كتبها الأديب الروسى مكسيم جوركى عام ١٩٠٧، وفيها تنغمس الأم حتى أذنيها فى خضم الثورة، وتقوم بتوزيع المنشورات، ولا تهتز عندما يلقى القبض على ابنها ويودع السجن، بل تحاول التماسك أمامه حتى لا ينهار، وفى النهاية تتحول إلى جذوة مشتعلة تحترق من أجل أن تضىء طريق الثورة. ويبدو أن جوركى قد جسد في شخصية الأم وطنه روسيا الواقعة تحت نير حكم القياصرة ، ومحاولاتها المستميتة للتخلص من هذا الطغيان. ولذلك كانت بطلته مثلا فريدا فى الأمومة التى تحتوى الوطن كله وليس مجرد الأبناء.

فى عام ١٩٣٨ استخدم الأديب التشيكى كاريل تشابك نفس المفهوم تقريبا فى مسرحيته « الأم » التى كانت فيها الأم تجسيدا حيا لوطنه تشيكو سلوفاكيا وهى تقف مهددة فى مواجهة الطوفان النازى الذى أوشك أن يجرفها فى طريقه الذى كان بمثابة بدايات الحرب العالمية الثانية. وقد أوضح تشابك فى مقدمة مسرحيته أن زوجته هى التى أوحت بفكرتها إليه، وتحمس لها لأنه وجد فيها من الأبعاد الإنسانية الخصبة ما يبلور الخطر الذى يهدد الوطن الأم. واشترط فى الإخراج المسرحى أن

يبدو الجنود القتلى حول الأم وكأنهم أحياء وليسوا مجرد أشباح، قادرون على التودد والتعاطف الحار، بحيث يتخذون أماكنهم على المنصة بأسلوب طبيعى لا يمت للموت بصلة، وهى الأماكن التى تعودوا عليها فى حياتهم وفى منزلهم السابق وبين أفراد عائلتهم وحول أمهم. فهم وإن كانوا قد ماتوا بأجسادهم، فإنهم لا يزالون يعيشون فى وجدان أمهم. إنهم موتى فقط لأن أمهم لا تستطيع احتضان أجسادهم، ولأن ضجيجهم قد خفت قليلا. لكنهم دخلوا الحياة الحقيقية من أوسع أبوابها.

أما الأمومة عند الروائى الإنجليزى د. هـ. لورانس فتتخذ مفهوما نفسيا يقترب من الحالة التى أسماها فرويد بعقدة أوديب. في رواية « أبناء وعشاق » ١٩١٣ تتسع الهوة تدريجيا بين الأم وزوجها، وتتهاوى بينهما كل الجسور الفكرية والعاطفية، فتركز الأم كل أفكارها وعواطفها فى أطفالها : وليم وآنى وبول وآرثر. وعندما يحصل وليم على وظيفة فى لندن يبدأ فى مساعدة أسرته ومدها بالمعونة المالية، لكنه يقع فى غرام فتاة تافهة تبدد ماله وصحته إلى أن يموت مصابا بالالتهاب الرئوى. وتغرق الأم بين أمواج الحزن والأسى، لكنها لا تجد مخرجا من هذه المأساة إلا ببث كل عطفها وحنانها فى ابنها الثانى بول الذى عاش معها بعد زواج آنى وابتعادها عن البيت، والتحاق آرثر بالجيش. وعندما يقع بول فى غرام فتاة تدعى مريام، تحقد عليها أمه لأنها تنافسها فى حب ابنها. كذلك يفشل بول فى الارتباط بها لأن حبه لأمه وقف فى طريقه حجر عثرة. ويعانى نفس الفشل مع امرأة متزوجة تدعى كلارا دوز. وعندما تمرض أمه مرض الموت يشعر بالضياع يجتاحه ويحاول إنقاذ نفسه بإعادة ارتباطه بمريام. لكن الفشل القديم يخيم عليهما ويؤكد لهما أن حياتهما ستكون جحيما إذا تزوجا. وبالفعل ينفصلان مرة أخرى، وتموت الأم لكنها لا تموت فى كيان بول ووجدانه ؛ ذلك أنها أصبحت جزءا فى حياته لا يمكن التخلى عنه سواء فى حياتها أو مماتها.

وكان الأديب الأسبانى جارثيا لوركا من الكتاب الذين نظروا إلى الأمومة بمنظار شعرى ملتهب يتناسب مع روح أسبانيا المشتعلة. يتجلى هذا فى مسرحيته

«يرما » ١٩٣٤ و « بيت برنارد ألبا » ١٩٣٦. تدور المسرحية الأولى حول فتاة متزوجة لكنها عاقر. ولفظ « يرما » يعنى الأرض القاحلة الجرداء. ولا شك أن يرما ليست حالة شاذة أو نادرة، فهناك ألوف وألوف من النساء اللائى لا يلدن. لكن يرما ترى أن المرأة المتزوجة بلا أمومة، كيان ميت لا معنى له. إنها فتاة عفية تحول الاحساس بالأمومة إلى طاقة مدمرة تسرى فى دمها. تنام وتصحو على حلم حياتها الوحيد : طفل تهدهده بين ذراعيها، صورته لا تغادر خيالها. بعد سنتين من الزواج نفد صبرها، وتحول الحنين إلى الأمومة جنونا يستبد بكيانها كله. ففى أسبانيا يندر أن نجد عاقرا. الزوج والأولاد هم دنيا المرأة. صحيح أن الفقر يمسك بتلابيب هذه الدنيا التى تتمثل فى بيت كالكوخ، وطعام لا يسد الرمق، لكن عندما تتردد فى جنبات هذا البيت صرخات طفل وليد يتحول البيت الصغير الفقير إلى عالم فسيح تشعر فيه الزوجة بأنها أصبحت ملكة متوجة، ويتباهى بها زوجها بين الأهل والأصدقاء. أما إذا لم يأت الطفل تحول البيت إلى قبر يحتوى زوجين لا يعرفان طعم الحياة اعترافا بهزيمتهما المأسوية.

تتجلى المأساة فى طول لسان الجارات، ولغو القرويات الجارح الثقيل. إنهن ينظرن إلى الزوج العاقر كأنه اقترف جريمة ثم يحولن وجوههن عنه كما لو كان وصمة. أما الزوجة العاقر فالويل لها إذا كانت ضعيفة مستكينة، إنها تستسلم للأخريات حين ينشبن أظفارهن فى لحمها ولا تملك سوى الصلاة فى الكنيسة لعل الله يزيح غمتها ويحل عقدتها. أما إذا كانت قوية عفية فإنها لا تستكين، بل تنشب أظفارها فى لحم الأخريات. لكن يرما - برغم قوتها وجبروتها - فإنها لم تكن لترضى أن ترد الصفعة بالصفعة، أو أن تأتى عملا مشينا كالأخريات. ولذلك ينتهى بها الأمر إلى أن تنشب أظفارها فى لحم زوجها، وتطبق بيديها على عنقه فى قوة المجنون ولا تتركه إلا جثة هامدة. وبذلك قتلت أمل الأمومة الذي راودها لكنه لم يتحقق، وبدلا من التعلل بالآمال المستحيلة، فإن الوحدة واليأس والموات أفضل وأكثر راحة.

فى مسرحية « بيت برناردا ألبا » يقدم لوركا تنويعة مختلفة على لحن الأمومة فى شخصية بطلته برناردا ألبا التى تمارس أمومتها على بناتها الخمس بأسلوب

مضاد لغريزة الأمومة ذاتها. إنها تضحى ببناتها في سبيل أخلاقيات تقليدية متوارثة ليس لها يد فيها، لكنها أخلاقيات تؤمن بها وتشترك فيها باعتبارها قوامة عليها ومن ضحاياها. فالأمومة ذاتها يجب أن تخضع لهذه الحدود والقيود والأفكار السلبية المريضة. ولذلك وضعت برناردا أمومتها تحت كل ضغوط القسوة والتوجس والحذر. إن مجتمعها لا ينهض على الحب والتسامح والشفقة، بل يقوم على الحقد والحسد والنميمة، فالقرية أشبه بمعركة صامتة بين أعداء متربصين ببعضهم بعضا. والمهزوم هو من يعرف الآخرون وصمته، ولذلك يصبح الهم الأساسى لكل إنسان، تجنب الوقوع فى الشبهات بكل الطرق والوسائل، وإذا وقع فيها عليه إخفاؤها حتى يحمى نفسه من النميمة والألسنة التى لا تعرف الرحمة.

وتحمى برناردا ألبا بيتها بإغلاقه للحداد مدة ثمانية أعوام. وعلى الرغم من أن بيوت القرية كلها مغلقة والنساء محتجبات فإن القرية كلها كالميدان المفتوح لتجسس العيون والآذان التى تدس بأنفها فى الحياة الخاصة بحثا عن الفضائح والمصائب. وهى الظاهرة التى قضت فى نهاية المسرحية على عالم برناردا عندما صار بيتها مضغة فى الأفواه، وكان هدفها حماية بناتها من هذه المأساة. فلم تنفعها واقعيتها واحترامها للتقاليد، إذ لم يدر بخلدها أن الأمور يمكن أن تكون على نحو آخر.

أما برتولت بريشت فقد عالج مفهوم الأمومة من زوايا متنوعة فى مسرحيتى « الأم شجاعة وأولادها » عام ١٩٤١، و « دائرة الطباشير القوقازية » ١٩٥٤. والمسرحية الأولى كتبها بريشت قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية برغم أنها قدمت للجمهور عام ١٩٤١ فى مدينة زيوريخ بسويسرا. وفيها ندد بريشت بالحرب وفلسفتها، وأعلن إفلاس كل من يحاول أن يكتسب من ورائها. فالأم شجاعة التى تجمع بين الطيبة والدهاء، وتسعى إلى الخروج بأبنائها من آتون الحرب فتحصل لهم بالحيلة والمكر على مغانم تضمن لهم حياة ميسرة. لكنها تفقد كل شىء فى النهاية، إذ إن الحرب سيد لا يعرف الوفاء تجاه خدمه. فقد أخطأت الأم عندما ربطت حياتها بالحرب واعتبرت القتال ولى نعمتها، ذلك أنه يتحتم عليها دفع ثمن باهظ فى النهاية مقابل المكاسب التى حصلت عليها من المقاتلين.

إن أبناءها الثلاثة - فتاة خرساء وشابان - يضيعون منها في أثناء سعيها الحثيث للاستفادة من هذه الظروف الدموية المحيطة بها. فشفايتزر كاز، الجندى النزيه يعدم رميا بالرصاص بلا ذنب ارتكبه سوى الإخلاص والأمانة، فى حين تقف أمه مترددة فى دفع مبلغ تفتديه به. أما الابن الثانى - إيليف - فيروح ضحية بطولته وجرأته، والعمل البطولى الذى جلب له الشرف فى أثناء الحرب هو نفس العمل الذى قضى عليه وقت السلم. حتى الابنة الخرساء كاترين تموت برصاص الجنود لأنها أرادت أن تخرج من عزلتها وتحتج على الأساليب الإجرامية التى يلجأ إليها العسكريون لتحقيق الانتصار. وتتجلى قمة المأساة عندما تقضى الحرب على كل قيم الأمومة. فقد فقدت الأم كل شىء، لكنها لا تكفر بسيدها، بل تجر عربتها وتسير فى نفس الطريق الذى اعتادته وسط هذا الجحيم تبيع القار للمقاتلين.

أما مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » فتدور أحداثها حول امرأتين تتنازعان طفلا فيما بينهما، وهى مستمدة من قصة صينية شعبية بسيطة عرفت باسم « دائرة الطباشير »، وهى شبيهة إلى حد كبير بحكاية « حكم سليمان » المشهورة التي تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا فى قضية امرأتين احتكمتا إليه فى طفل ادعت كل منهما أنه ابنها، فلجأ إلى حيلة شطر الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطرا، فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وآثرت التنازل عنه، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يذبح ابنها، فكان ذلك أقوى دليل على أنها الأم الحقيقية، فحكم سليمان لها. أما فى الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الطفل إلى نصفين اقترح القاضى أزدك - بطل المسرحية - رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها، والتى تستطيع إخراجه من دائرة الطباشير ستكون هى الأم الحقيقية، لأن قوة الأمومة أكبر.

وقد استوحى بريشت هذه الفكرة من الحكاية الصينية، لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هى التى يحكم لها بالابن، بل حكم القاضى للخادمة

جروشا بأحقيتها فى الطفل من أمه الحقيقية، لأنها هى التى أنقذت الطفل وعنيت به وفرت به، فى حين هربت أمه وتركت طفلها عندما اشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم فى إحدى مدن القوقاز. ومغزى هذا الحكم واضح عند بريشت وهو أن الأمومة ليست مجرد الحمل والإنجاب، وإنما هى معاناة ورعاية وعناية وحنان وتضحية. وهذا ما فعلته الخادمة جروشا.

وفى عام ١٩٣٤ عاد الأديب الفرنسى جان كوكتو إلى أسطورة أوديب كى يعالجها فى ضوء علم النفس الحديث مستخدما اتجاهات الأدب المعاصر من سيريالية وتعبيرية. ففى مسرحية « الآلة الجهنمية » نجد تحليلا سيكلوجيا متعدد الأبعاد والأعماق لعلاقة أوديب بأمه التى تزوجها دون أن يدرى. فقد أراد كوكتو أن يوازن بين الأسطورة القديمة والحياة المعاصرة بحيث لا يظهر من الأسطورة سوى جوهرها ودلالتها السيكولوجية، وخاصة علاقة أوديب الغريبة بأمه، وهى العلاقة الذى أثارت خيال العديد من كتاب المسرح عبر تاريخ الأدب العالمى، ابتداء من إسخيلوس وسوفوكلس وسينيكا، ومرورا بروبير جارنيه « أنيتجون أو الايمان » ١٥٨٠، وكورنى « أوديب » ١٦٥٩، وراسين « طيبابيد » ١٦٧٦، وفولتير « أوديب » ١٧١٨، وانتهاء بأندريه جيد « أوديب » ١٩٣٢، وكوكتو « الآلة الجهنمية » ١٩٣٤، وتوفيق الحكيم « أوديب » ١٩٤٩.

وكانت نظرية فرويد المسماة « عقدة أوديب » تمثل الرجوع إلى رحم الأم، فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم، واختفاء أوديب النهائى وراء صخرة فى العالم السفلى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم. وهذا يذكرنا بصامويل بيكيت عندما قال : « إن الإنسان يخرج من ظلمة الرحم إلى ظلمة القبر مارا بظلمة الحياة » ولاشك أن هذه الدلالات النفسية المتشائمة قد تركت بصماتها واضحة على من عالجوا مأساة أوديب معالجة حديثة مثل جيد وكوكتو.

أما الأدب الأمريكى فقد عالج مفهوم الأمومة من وجهة نظر اجتماعية

اقتصادية أكثر منها زاوية ميتافيريقية تراجيدية. يتضح هذا فى رواية « الأم » التى كتبتها كاثلين نوريس عام ١٩١١، والتى تدور حول حياة مدرسة تعيش فى الغرب الأوسط مع أمها تحت ضغوط اجتماعية لا يمكن الهروب منها. كذلك كتبت بيرل بك رواية « الأم » عام ١٩٣٤، وأحاطت فيها شخصية الأم بهالات ملحمية وميلودرامية.

وفى عام ١٩٥٨ قدم الأديب الإنجليزى بيتر شافر مسرحيته « تمرين الأصابع الخمس » التى نجد فيها باميلا المراهقة التى لا تبين عن اتجاه ما، ولا تنحاز لفكرة بذاتها، بل لا تنحاز إلى طبيعتها كفتاة. قد نحس فى داخلها - من خلال تصرفاتها المادية - بعض الاهتزازات، لكنها دائما اهتزازات غير واضحة، ومترددة بين القديم والحديث. وتستنيم باميلا متلذذة لرغبة أمها فى صياغتها على طريقتها التقليدية، وتسير فى الواقع راضية نحو مستقبل مؤكد، هو مستقبل الدمية التى يحركها صانعها بخيوط يمسك بها بين أصابعه، لتأتى حركات خارجية شكلية لا معنى لها ولا مدلول. أما وولتر فيقوم بالكشف عن الزيف الذى يبرقع العلاقة الإجبارية بين الوالدين، عندما أعلن للأم لويز عن إحساسه الحقيقى نحوها بالبنوة، وصرح لها أنه إنما يريد أن يرى فيها أما ثانية، فهزم فيها أنوثتها الجائعة إلى غذاء جديد وهزم فيها كرامة الأنثى، ومزق القناع الزائف الذى كانت تخفى تحته وجهها الحقيقى.

أما فى الأدب العربى المعاصر فقد كتب نجيب محفوظ رواية « السراب » عام ١٩٤٨ التى قام هيكلها على عقدة البطل من جهة أمه، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها، ومن جهة زوجته، فهو لا يستطيع أن يتصل بها جنسيا. ولم تكن الرواية مجرد تحليل نفسى لعقدة أوديب فى العصر الحديث، لأن نجيب محفوظ وفق فى تحويل هذه العقدة إلى طاقة متجددة لتسلسل الأحداث مثلما فعل د. هـ. لورانس فى رواية « أبناء وعشاق » عام ١٩١٣. يقول بطل « السراب » كامل رؤبة لاظ :

« كانت أمى وحياتى شيئا واحدا، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى، مستمرة باستمرارها. لا أكاد أذكر وجها من وجوه حياتى حتى يتراءى لى وجهها الجميل الحنون، فهى دائما أبدا وراء آمالي وآلامى،

وراء حبى وكراهيتى، أسعدتنى فوق ما أطمع ؟ وأشقتنى فوق ما أتصور، وكأنى لم أحب أكثر منها، وكأنى لم أكره أكثر منها، فهى حياتى جميعا، وهل وراء الحب والكراهية من شىء فى حياة الإنسان ؟ ».

كانت حياة بطل الرواية كلها فى كنف أمه. فلم تجد الأم مهربا من مأساتها الأسرية إلا فى طفلها الصغير الذى أودعته حضنها حتى عودته ألا يبرحه. ولم يدرك بعد أن كبر هو بعد فوات الأوان أنه كان حنانا شاذا قد جاوز حده، ومن الحنان ما يهلك. كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فى ابنها الصغير السلوى والعزاء. من هنا كانت مأساة البطل التى أوشكت أن تدمر حياته تماما.

وهكذا يبدو أن مفهوم الأمومة كان ولا يزال وسيظل مصدرا مغريا لكثير من الأدباء على اختلاف عصورهم وبلادهم واتجاهاتهم، ينهلون منه وحيا متجددا لكثير من المضامين والقضايا والأبعاد التى لا يمكن أن تشعر الجمهور بالتكرار أو تصيبه بالملل. فمع تطور الحياة الحتمى تكتسب الأمومة دلالات جديدة وإيحاءات خصبة مثيرة، إنها معين لا ينضب لكل أديب يريد التعامل مع جوهر الحياة بقدر الإمكان.

* * *

٩ - الانتقام

يلعب الانتقام دورا حيويا فى الأدب العالمى ابتداء من الملحمة حتى الرواية والقصة القصيرة فى العصر الحديث. فالصراع الدرامى - الذى يعد العمود الفقرى لكل الأعمال الأدبية - ينهض فى أحيان كثيرة على روح الانتقام، ذلك أنه يدور حول الفعل والفعل المضاد له. وأصل الفكرة فى العقدة الدرامية يكمن فى مبدأ « واحدة بواحدة »، أى التعدى والرد عليه. وفى الفارص أو المهزلة يطبق هذا المبدأ بأسلوب قد يكون مبالغا فيه، ولكنها فى النهاية غير مؤذية، إذ إن العقدة لا تقع إلا فى عالم الخيال، وقد تكون مفيدة لأنها تطهرنا من بعض دوافعنا العدوانية التى تجد لنفسها تنفيسا فى المواقف المتتابعة. أما الميلودراما فتصور الحياة وكأنها سلسلة من الانتقامات التى لا تنتهى إلا بالدم والقتل والموت. والعقاب الصارم الذى يقع للشرير هو فى حقيقته انتقام للقراء أو المشاهدين منه. أي أن الانتقام لا يقع بين الشخصيات فحسب بل ويشارك فيه الجمهور بدرجة تزيد فى متعتها عن الممثلين أنفسهم. فالممثلون يعتبرون العملية كلها فى النهاية وظيفة يؤدونها كزملاء يعرفون بل ويحبون بعضهم بعضا، أما المشاهدون فلا يضعون فى اعتبارهم سوى متابعة مراحل تحقيق الانتقام كما لو كان شيئا حقيقيا.

وفى مجال التراجيديا اصطلح النقاد على تحديد أحد أنواعها بأنه « مأساة انتقام ». وهذا النوع ينطبق على الدراما التى كتبت فى أوائل عصر المملكة إليزابيث الأولى، والتى استوحت عناصرها من أسلوب الكاتب المسرحى الرومانى سينيكا، وتدور حول حياة الأشباح، وحالات الجنون سواء الحقيقية أو المتوهمة، وأحداث الرعب التى تدور فوق المسرح. ومن النماذج المشهورة فى هذا المجال « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد عام ١٥٩٥، و « أنطونيو وميليدا » لجون مارستون عام

١٦٠٢، و « مأساة المنتقم » لسيريل تورنير عام ١٦٠٧، و « مأساة الملحد » للمؤلف نفسه عام ١٦١١. وكانت مأساة « هاملت » لشكسبير عام ١٦٠٣ من القمم التى بلغتها « مآسى الانتقام » على الرغم من أنها استوحت عقدتها من « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد.

ويقول بعض النقاد إن المأساة والكوميديا خاليتان من المفهوم الضحل للانتقام والذى نجده فى الميلودراما والمهزلة، ذلك أن تعبير « مأساة انتقام » يوحى بأن معظم المأساة لا شأن لها بالانتقام فليس هناك شخص يقوم بالانتقام وآخر يقع عليه الانتقام بالتحديد المفتعل الذى نجده فى الميلودراما أو المهزلة، وإنما الجميع ضحايا فى النهاية، فلا غالب ولا مغلوب. ومع ذلك فإن المأساة تجسد فى النهاية المفاهيم المتعددة للانتقام أو الثأر، أو فرض العقاب لقاء سيئات فعلية أو موهومة. وهى تكشف حقيقة البشر عندما يكون الانتقام أهم ما يفعلون برغم أنه أول شىء يذمونه. إنهم يزعمون أن ما يفعلونه ليس انتقاما بل قصاصاً عادلاً. والقصاص يصبح هدفا إنسانيا جليلا عندما نعتقد أنه واقع عن حق. وهذا يعنى أن العدالة التى نعرفها ونمارسها، سواء فى الحياة الخاصة أو فى قاعات القضاء، خدعة كبرى لأنها مجرد تسويغ لروح الثأر والانتقام. أى أن الانتقام ينتقل من يدى الفرد إلى أيدى المجتمع. وقد ترك برناردشو فى كتابه « دليل الثورى » الذى ألحقه بمسرحيته « الإنسان والسوبر مان » هذه الرسالة للمحامين :

« إذا أراد الإنسان أن يقتل نمرا دعا ذلك رياضة، وإذا أراد النمر أن يقتله، دعا ذلك وحشية. ليس الفرق بين الجريمة والعدالة بأكبر من ذلك ».

وإذا كانت الحضارة الإنسانية تمارس الثأر، وتلطفه أحيانا بشىء من العدالة، فمن الطبيعى أن يجسد الأدب هذه الخاصية. وهذا يفسر لنا لماذا يرفض أديب ثورى مثل تولستوى معظم الأدب ويرفض معه معظم المجتمع. ولم يستثن تولستوى من هذه التهمة العامة أعماله هو أيضا. فقد رأى أن الأدب لا يرتفع كثيرا عن الحضارة التى ينتمى إليها، ولا يسعى إلى تجسيد المثل العليا التى يخفق الناس دائما فى تطبيقها،

برغم أنها مجرد مثل عليا للعدالة لا أكثر، وكلها قاصر عن بلوغ الغفران المسيحى الذى لا حد له. وهو المفهوم الذى ترك تولستوى العالم كله من أجله. فالحياة الكريمة فى نظره - لا يمكن أن تعاش طبقا للمنهج الجدلى الذى يطبق مبدأ الصاع بالصاع الذى يمكن أن يدخل الإنسانية كلها فى دائرة مفرغة من الثأر والانتقام.

ولكن مفهوم تولستوى هذا يعنى رفض الحياة برمتها. فالانتقام جزء عضوى فى الكيان البشرى، بل إن فرويد اعتبره غريزة يولد بها الإنسان، وقد وصفه فى كتاب « دراسات فى الهستيريا » الذى ألفه مع بروير فقال :

« غريزة قوية جدا فى الإنسان الطبيعى وتعمل المدنية على إخفائها، وذلك إن لم تكبتها. وهى فى حقيقتها إثارة فعل منعكس لم يكن قد أطلق. وهذا الفعل المنعكس يصبح حقيقة واقعة ومشبعة عندما يدافع المرء عن نفسه ضد الأذى فى قتال ما، وأن يؤذى غريمه فى أثناء ذلك. فإذا لم ينفذ بما يشبع أو لم ينفذ قط، فإنه يطلق مرة أخرى بالتذكر، وتتكون « غريزة الانتقام » كدافع إرادى غير عقلانى ».

وهذه الغريزة تتجلى منذ بدايات الدراما الإغريقية. بل إن الانتقام كما تصوره شعراء المأساة الإغريقية هو أداة من أدوات العدالة الكونية التى قد تختلف فى جوهرها عن مفهومنا البسيط للعدالة البشرية. وكانت فكرة « الهيبريس » - أو الكبرياء والغرور - هى الدافع وراء انتقام الآلهة من البشر. فالإنسان عندما يشتط فى كبريائه وغروره بما يتنافى مع طبيعته الإنسانية ذات الإمكانات المحدودة، فإنه يدفع بنفسه إلى التهلكة الناتجة عن غضب الآلهة التى تحتم عليه أن يلزم حدوده. ومن هنا كانت المساحة التى تجول فيها إرادة الانسان وتصول مساحة محدودة ومحاطة بانتقام الآلهة، وتخطى الحدود معناه التعرض للانتقام فورا. وكانت هذه الفكرة بمثابة عقيدة راسخة عند معظم أدباء ومفكرى الإغريق، شعرا أو نثرا أو فلسفة أو تاريخا.

ومهما تصور البطل المأسوى أنه يدافع عن قضية عادلة لا يمكن العدول عنها، فإن عناده يؤدى به إلى إغفال القوة المسيطرة التى تقف له بالمرصاد وتتربص بكل

حركاته وأفعاله، ومن ثم ينسى إمكانات طبيعته المحدودة، ويتعرض لانتقام الآلهة، وتقع المأساة عندما يسقط ضحية غفلته وقربانا لبطولته. فالإنسان فى هذا الكون الغامض يجب ألا يطمح أو يطمع فى أكثر مما ينبغى. وخير الأمور الوسط. وهذا الاعتدال يتنافى بطبيعته مع البطولة، أما إذا أصر الإنسان على أن يكون بطلا، فانتقام الآلهة فى انتظاره.

فعند سوفوكليس - مثلا - تتعرض أنتيجونى للانتقام عندما تتحدى قانونا أرضيا وضعيا من صنع حاكم مستبد. أما إياس فعندما يحاول الانتقام لنفسه من ظلم لحق به تنتقم منه الآلهة بالقضاء عليه قضاء عاجلا. فهو يفشل فى محاولة الثأر لشرفه من ناحية، ويصاب بالجنون من ناحية أخرى، وعندما تتكشف له الأمور على حقيقتها فإنه لا يجد مهربا سوى الانتحار. أما هرقل فى مأساة « نساء تراخيس » لسوفوكليس أيضا، فإنه ينتهى نهاية لا تليق ببطولته فقد أراد بدوره أن ينتقم لنفسه، فجلب على نفسه غضب الآلهة وانتقامها.

ومادامت أن الآلهة هى التى تنتقم فلابد أن يكون انتقامها نوعا من العقاب الحق أو الجزاء العادل، وخاصة فى حالات القتل. فقد تصور اليونان مخلوقات هائجة « إيرينيات » تثور لمرأى الدم، ولا تهدأ إلا بالانتقام من القاتل. وقد لعبت هذه الفكرة دورا حيويا فى أساطير الإغريق ومآسيهم. ففى مأساة أسرة أتريوس ذبح أجاممنون ابنته افيجينا ثم لقى مصرعه بتدبير من كليتمنسترا وعشيقها، وأخيرا تواجه كليتمنسترا نفس المصير المأسوى بيد ابنها أوريست. وهكذا تدخل الشخصيات فى دائرة الانتقام المفرغة التى لا تحمل فى داخلها سوى المزيد من جرائم القتل العمد التى لا تنتهى.

والقتل ليس من أجل اشباع شهوة القتل فى تلك المآسى. فهناك دائما ما يبرره فى نظر أبطالها، أجاممنون - مثلا - يقتل ابنته بغرض تقديمها قربانا للآلهة وتكفيرا عن جريمة ارتكبها، وكليتمنسترا تنتقم لابنتها بقتل زوجها، والابن أوريست يثأر بقتله أمه. وهذا كله تطبيق لمبدأ من قتل يقتل ولو بعد حين. فما فعله هؤلاء

الأبطال لم يكن سوى ضرورة يحتمها قصاص الآلهة، إن آجلا أو عاجلا. والمأساة تكمن فى أن الآلهة تدفع البطل للانتقام إحقاقا للحق، وفى الوقت نفسه يصبح عرضة لسخطها وانتقامها، فتسلط عليه قصاصها الذى تسخر من أجل تنفيذه بطلا آخر ليصبح بدوره موضع السخط والغضب وهدفا لقصاص جديد وهكذا إلى ما لا نهاية. فالإنسان يجد نفسه فى متاهة بين سلسلة متصلة من الانتقامات، وهو لا يملك فى مواجهتها سوى الاستسلام لقدره.

والأدب بطبيعته أسرع إلى معالجة الشر منه إلى معالجة الخير. فالخير بالنسبة إليه لا يشكل معضلة، ولكن الشر هو مصدر كل متاعب الإنسان ومآسيه. ومن هنا كانت الأعمال الأدبية تهتم بالانتقام والثأر والقصاص والإخفاق بنفس القدر الذى تهمل فيه التركيز على التسامح والرحمة وغير ذلك من القيم التى يؤمن بها الناس ويعجزون عن تطبيقها فى الوقت نفسه. وهى قيم من البساطة والسلاسة والوضوح بحيث لا تحمل فى طياتها الصراع الدرامى المطلوب فى الأعمال الأدبية. فالأدب يقصر عن بلوغ الفردوس ويقنع بمعالجة الدنيا، والجسد، والشيطان. والأدباء بحكم أنهم جراحو الواقع وليسوا أصحاب أيديولوجيات ومثاليات، فإنهم يفضلون معالجة الانتقام على معالجة الرحمة.

بل إن بعض الأدباء يرى أن إحساس الإنسان بالظلم فى هذه الدنيا يولد معه، ومن ثم يصبح الانتقام جزءا لا يتجزأ من فكره وسلوكه حتى آخر لحظة فى حياته. فهو يبدأ بالانتقام الطفولى من إخوته، ثم ينتقل إلى الانتقام من والديه فى سن المراهقة. وعندما يتزوج فإنه ينتقل إلى الانتقام من زوجته، والبعض يتجنب الطلاق لأنه يحرمه من لذة الانتقام، والبعض الآخر يرحب به لأنه يسمح له بالزواج مرة أخرى لاستئناف الانتقام بقسوة مجددة. أما الحياة المدرسية فكانت إلى عهد قريب عقابا للتلاميذ من أساتذتهم، والآن أصبحت انتقاما للتلاميذ من أساتذتهم. ونتاج هذا النوع من التربية والتعليم يشكل ما نسميه بالمجتمع الانسانى الذى يصبح بطبيعته جاهزا لممارسة كل أنواع الانتقام من خلال مظاهر الفقر، والاضطرابات،

والمحاكم، والسجون، ومعسكرات الاعتقال، وحبل المشنقة، وسكين المقصلة، وغرفة الغاز، والكرسى الكهربائى، والحرب. أما على المستوى الشخصى البحت فإن مظاهر الانتقام لا حصر لها.

وفى الدراما الحديثة للانتقام من الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما جعله متشعبا معقدا وغير مقصور على تطبيق القصاص بمفهومه الأخلاقى المجرد. ففى مسرحية « زيارة السيدة العجوز » التى كتبها فريدريش دورينمات عام ١٩٥٥ يبدو الانتقام محركا أساسيا للحدث الدرامى الرئيسى. فالانتقام يقتحم مدينة جولن الصغيرة التى أصابها الفقر والانحطاط فى صورة المليونيرة كلير زخنسيان، التى تعود كامرأة عجوز إلى مدينتها القديمة، كى تثأر لنفسها من عشيقها السابق، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه إليها، إلا أن محاولة كلير الظاهرية للانتصار للأخلاق وذلك بالانتقام من العاشق الخائن وإعادة الأمور إلى نصابها، تؤدي بالتدريج إلى إفساد الأخلاق وانحرافها. فهى تعد بالتبرع بمليار فرنك للمدينة إذا نفذت إرادتها، وتتساق المدينة إلى الاستدانة فى انتظار ملايين كلير، وفى النهاية لا تجد مفرا من تسليم العاشق الخائن إلى كلير كى تشفى غليلها بالانتقام منه.

ويبدو أن تنويعات الانتقام فى الأدب الإنسانى لا حدود لها، وستظل تغرى الأدباء بالتعامل معها نظرا للخصوبة الدرامية التى تكمن داخلها، وإمكانات الصراع التى تكفل للعمل الأدبى الحيوية والتطور والفاعلية. ولاشك أن الأديب كان حريصا باستمرار على بلورة الجانب الأخلاقى فى مفهومه للانتقام الذى يعد دائما وسيلة إلى غاية إنسانية لابد منها. أما عندما يصبح الانتقام هدفا فى حد ذاته - كما يحدث فى بعض الأعمال الميلودرامية الهابطة - فإن العمل الأدبى يفقد كل معنى إنسانى وفنى له.

★ ★ ★

١٠ - البحر

كان البحر نغمة مفضلة عزفها كثير من الشعراء والأدباء على مر العصور. وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظرهم تجاه هذا المضمون الخصب فإن معظمهم منحه مساحة عريضة فى عمله سواء أكان ذلك فى الخلفية الوصفية أم فى الموقف الدرامى ذاته. وتراوح الدور الذى لعبه البحر فى الأعمال الأدبية بين إيجاد رمز ذى دلالات معينة وإيحاءات عدة وبين خلق عالم بأكمله يحتوى كل المواقف والشخصيات والبناء الدرامى كله، كما نجد مثلا فى الروايات التى تتخذ من البحر عالما لها، سواء على مستوى الإثارة والتشويق أم على مستوى الفلسفة والفكر.

وكان من الطبيعى أن تفرض صور البحر وأنغامه نفسها على أعمال الأدباء الذين يعيشون فى بيئات ساحلية. ومن هنا كان الدور الخطير الذى لعبه البحر فى ملاحم الإغريق وخاصة فى « الإلياذة » و « الأوديسا » عند هوميروس الذى منح البحر دلالات ورموزا شكلت عالم شخصياته وأحاسيسها. ففى « الإلياذة » تصرخ احدى الشخصيات طالبة عون زيوس فى مواجهة جبروت البحر : « آه يا أبى زيوس. فلترحمنى الآلهة وتنقذنى من هذا البحر الغادر فأنا لا أعرف ماذا يريد وماذا ينوى؟! » فى مثل هذه المواقف يبدو البحر تجسيدا دراميا للقدر، وبذلك يزداد شعور القارىء بهذه القوة الميتافيزيقية الجبارة. فقد كتب على الشخصيات أن تخوض البحر بكل غدره وتقلباته تحقيقا لأهدافها وإثباتا لوجودها، مثلما حكم على البشر أن يواجهوا القدر المتربص بهم فى كل زمان ومكان.

وقد استطاع البحر أن يحرك خيال الشعراء والأدباء أينما وحيثما وجدوا. حتى الأدباء الذين ركزوا فى أعمالهم على التصوير الواقعى والنقد الاجتماعى، لم يستطيعوا كبت روح الشاعر داخلهم عندما تعرضوا لموضوع البحر. نجد هذا فى

مسرحية « الضفادع » للكاتب المسرحى الساخر أريستوفانس عندما يتغنى بالبحر بأغنية فى منتهى العذوبة التى تقف على قدم المساواة مع قمم الشعر الرومانسى الذى عالج الموضوع نفسه. يقول أريستوفانس :

« يا عصافير البحار.. والجنان

أنت للملاح فى النور أمان

كلما زقزقت للج ترقرق

غن يا نورس للموج وزقزق »

هنا تختفى الصورة الملحمية الرهيبة التى وجدناها للبحر عند هوميروس، وأصبح البحر نغمة تتجاوب مع زقزقة العصافير التى تمنح النور والأمان للملاح وسط العباب. ولذلك فالبحر يمكن أن يمثل المحن والأهوال التي قد تسحق الإنسان وتحيله إلى مجرد فقاعة على سطح أمواجه، كما يمكن أن يجسد حياة الانطلاق والحيوية والطهر والنقاء. وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف الزاوية التى ينظر بها الأديب إلى البحر، وهى زاوية غالبا ما تكون محكومة بمزاج الكاتب أو بنوعية المضمون المعالج، أو بالعنصرين معا. في « الكوميديا الإلهية » - مثلا - يرى دانتى فى البحر رمزا مجسدا لعالم الفكر بكل تياراته وموجاته، وكيف يشق المفكر طريقه وسط هذه العواصف والأنواء كى يصل فى النهاية إلى نور المعرفة واليقين. إن رحلة المعرفة الإنسانية تشبه الرحلة وسط بحر الظلمات، لكن مادام المفكر أو الشاعر يحمل معه مصباح ديوجين فلابد أن يشق طريقه إلى بر النور والأمان. يقول دانتى فى قصيدة « ما قبل المطر » :

« نشر زروق فكرى أشرعته عندما أراد الإبحار

فى مياه أفضل من التى خاض لجتها والأخطار

تلك كانت الظلمات والآن توارت عن الأنظار »

ويتصور توماس مور فى قصيدة له بعنوان « العاصفة القادمة » البحر فى مرحلة السكون الذى يسبق العاصفة. فالحياة فى نظره تنهض على القوى المتضادة: النور والظلام، النهار والليل، الصمت والضجيج، السكون والحركة، الأبيض والأسود، الوجود والعدم. الحياة والموت. ولم يجد توماس مور خيراً من البحر لتجسيد هذه القوى المتصارعة والملتحمة فى الوقت نفسه. يقول :

« ما زال النهار غارقا فى لجة الظلام

والموج الهادر، تحت القبة السوداء، ينام

يريد الانطلاق عارما بين البحر والسماء

طائرا كزورق حطمته العاصفة الهوجاء »

أما الشعراء الرومانسيون فقد كان للبحر نصيب الأسد فى صورهم الشعرية ومعانيهم الفنية. ولكن استخداماتهم لصوره ودلالاته لم تخرج كثيرا عن إنجازات من سبقوهم، وإن كانوا أضافوا إليها تنويعات جديدة وتفريعات عدة تتفق والخصوبة التي يتميز بها الشعر الرومانسى بصفة عامة. ففى قصيدة « على شاطئ البحر » لوليم وردزورث نرى لوحة تشكيلية زاخرة بالإيحاءات الصادرة عن مرحلة ما بعد العاصفة. يقول وليم وردزورث :

« نامت الشمس فى خدرها، ومال البحر ليستريح

والريح الوحشية وجدت أخيرا عشا فيه تستريح

ساد النسيم العليل، واندثرت موجات الريح

صوب الأعماق، كأنها هبطت داخل الضريح »

ويبدو أن وردزورث يعشق البحر فى حالات سكونه وهدوئه لأنها تتيح له من التأمل الصوفى فى الكون والوجود ما لا يتاح له فى أثناء هدير العواصف وهزيم الأنواء. يتضح لنا هذا فى قصيدة له بعنوان « بجوار البحر » :

« يا له من مساء رائع، هادئ وجميل

فلقد صمت صخب الزمن كراهبة عند الأصيل

تتلاحق أنفاسى بالحب والعبادة، والشمس الباهرة

تغطس فى هدوء لا تدركه الألباب الحائرة

رحمة الرب تطفو فوق أمواج البحر

اصغ ! الله يرعى الكون، بين المهد والقبر

حركته الأبدية تحكى لنا قصة الوجود

فى صوت كالرعد، كالمجد، كالخلود ».

أما شيللى فرأى فى البحر عنفه وصخبه وجبروته بحيث طغت كل هذه العناصر الرهيبة على روح الوداعة والرقة والعذوبة التى وجدناها عند وردزورث. ففى قصيدة « الرؤيا والبحر » يقول شيللى :

« يا لهول العاصفة. لقد أصبح الشراع كالأسماء البالية لا تعرف لنفسها اتجاها وسط الأعاصير العاتية ».

وفى قصيدة « بروميثياس طليقا » نسمع نفس الضجيج والصخب برغم سكون حركة الأمواج. فالعنف كامن فى البحر حتى فى لحظات صمته. يقول شيللى :

« امتطى قوس قزح جسد البحر

الذى اصطخب دون حركة

والعاصفة المنتصرة انداحت بعيدا

كقائد قاهر، شد الرحال سريعا ».

أما لورد بايرون فيرى فى البحر النقاء والصفاء والطهر الذى يفتقده فى المجتمع. فالنشوة الحقيقية لا توجد إلا بين أحضان الطبيعة وبجوار البحر العميق. يقول الشاعر فى قصيدة « المحيط » :

« المتعة كل المتعة فى غابات بلا ممرات

والنشوة حيث الشاطىء المنعزل بلا أصوات

فهذا هو المجتمع، حيث لا يعيش المكير

بجوار البحر العميق، وموسيقاه ذات الزئير ».

أما كولردج فى قصيدة « الملاح القديم » فيتخذ من البحر منطلقا للتركيز البالغ على المشاعر الإنسانية البدائية. إن ملاحه فى ورطة مخيفة بحق، وحيدا فوق سفينة، تحيط به جثث رفاقه الموتى. ويوصل لنا كولردج كل إيحاءات الموقف من خلال تجسيد إحساس الملاح بوحدته وعجزه المطلق :

« وحيد، وحيد كلية، وحيد كلية

وحيد فوق بحر لجى، لجى !

ولا من قديس تأخذه الرحمة

بروحى فى عذابها ».

هذا هو العذاب الحق لإنسان يشعر أن الله والإنسان قد تخليا عنه على حد سواء. ولكن عندما تصل السفينة آخر الأمر إلى الشاطىء يرى الملاح الملائكة إلى جوار جثث الموتى مما يجعل الراحة المطلقة تسرى فى كيانه. ومع أحاسيس الأمل والبهجة يلتزم الصمت فى مواجهة هذه الكائنات السماوية.

ويقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » إن رحلة الملاح ذات طبيعة متناقضة لأن البحر يمثل كل تيارات الحياة المتناقضة، فهى رحلة من إنجلترا إلى المحيط الهادى الجنوبى، من المعلوم إلى المجهول، من المألوف إلى المستحيل. فالقصيدة تبدأ بأشياء مألوفة لطيفة، ثم تقتحم بنا دون جلبة، عالما سحريا غير واضح الملامح :

« هبت الأنسام الجميلة، وتطاير الزبد الأبيض

وانبسط الطريق طليقا،

وكنا أول من اقتحم

ذلك البحر الصامت ».

والغريب أن الصمت يطبق على البحر بأسلوب سحرى بعد هدير الموج ولجب الريح. ولكن سرعان ما يغير البحر منظره ، وإذا أشياء مفزعة تظهر فوق صفحته :

« عطن العمق البعيد : آه أيها المسيح !

هل لابد أن يحدث هذا أبدا !

أجل زحفت الكائنات اللزجة بأقدامها

فوق البحر اللزج ».

وكان كولردج من الجرأة بحيث وصف ما لم يشهده من المناظر قط، مثل جبال الجليد المحيطة بالسفينة وهبوط الليل المفاجئ الفريد من المنطقة الاستوائية وغير ذلك من مظاهر الطبيعة التي يعيشها الملاحون فوق سطح البحر.

ويرى الشاعر الأمريكى لونجفيلو فى البحر كل أحلام الماضى الذهبى ورؤى الأساطير العذبة. يقول فى قصيدة « سر البحر » :

« آه ! يا للرؤى العذبة تنتابنى

كلما مسحت البحر بعينى

كل الأساطير القديمة والرومانسية

كل أحلامى تعود إلى ».

أما الشعراء الرمزيون الرواد من أمثال شارل بودلير فيجدون فى البحر عالما صاخبا بالرموز ذات الدلالات الخصبة التى يمكن أن تحتوى الكون كله. ففى ديوان « أزهار الشر » كتب بودلير قصيدة بعنوان « الموسيقى » جسد فيها المعادلة الرمزية بين عالم الموسيقى وعالم البحر :

« كثيرا ما تطوينى الموسيقى كأنها البحر الصاخب

وتحت طنف من ضباب أو فى فضاء الأثير اللاهب

أنصب الشراع كيما أصل إلى نجمى الشاحب ».

وفى العصر الحديث مع انتشار روح التشاؤم وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التي حطمت كل القيم التى عاش الناس عليها وتمسكوا بها على أساس أنها قيم الحضارة والبناء والعمران التى لا يمكن أن تؤدى إلى كل هذا الموت والخراب والتدمير، كان من الطبيعى أن تتغير نظرة الشعراء إلى البحر. فنجده فى قصيدة ت. س. إليوت « الأرض الخراب » وقد تحول إلى مقبرة للإنسان فى وقت أصبحت فيه الأرض كلها خرابا :

« فليباس الفينيقى، وقد مات منذ أسبوعين نسى

صيحة طيور النورس، وموجات البحر الغريقة

ونسى الربح والخسارة. تيار فى عمق البحر

تلقف عظامه فى همس. وبينما هو يعلو ويهبط

تخطى مراحل شيخوخته وشبابه. مندفعا فى الدوامة

وثنى أو يهودى.

أو. أنت يا من تحرك العجلة وتنظر فى اتجاه الريح.

اتخذ من فليباس عبرة لك. كان يوما رشيقا فارعا مثلك ».

يقدم اليوت هذه الصورة المتشائمة عن البحر، برغم أن البحر منح كاتبا متشائما قبله منبعا للخلاص والبشر والتفاؤل. فقد قال إبسن فى مسرحية « بير جينت » :

« سأحلق عاليا عاليا، ثم أقذف بنفسى عميقا عميقا

فى ماء هذا النبع المتألق الطاهر لأخرج

وقد اغتسلت من كل الذنوب ».

أما فى مجال الرواية فمن الصعب تقديم حصر شامل للروايات التى اتخذت من البحر مضمونا أو خلفية لها، وخاصة الروايات التى دارت حول حياة القراصنة والمغامرات والاكتشافات البحرية. ذلك أنها كتبت أصلا للإثارة أو التسلية أو الدعاية أو التبرير التاريخى. أما الروايات التى جسدت فكرها وفلسفتها من خلال حياة البحر، فقد دخلت تراث الأدب الإنسانى من أوسع أبوابه. من هذه الروايات على سبيل المثال، رواية هيرمان ميلفيل « موبى ديك » ورواية إيرنست هيمنجواى «العجوز والبحر ».

أما رواية ميلفيل فيمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء أكانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية. وهذا دليل على خصوبتها الفكرية الفنية فى آن واحد، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة فى أعالى البحار، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضمونا، ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الإنسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل المكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهى تمثل صراع الإنسان مع قوى الطبيعة الوحشية أو قوى الشر القاهرة، حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بغموض البحر ورعبه وصخبه.

و يبدو أن حياة البحر قد ملكت على ميلفيل لبه لدرجة أنه خصص فصولا بأكملها لأساليب صيد الحيتان من خلال خبرته العملية فى هذا المجال. فالسرد الروائى يتوقف تماما فى هذه الفصول الكثيرة. ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارئ بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه فى الصورة العامة لروايته. وقد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول، لكن النقد الأدبى لا يعتبرها إنجازا فنيا بأية حال.

لكن المستوى الرمزى للرواية يبدو فى قيام الكابتن أهاب بدور الديكتاتور الذى يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها. وتمثل السفينة بيكود المجتمع الذى يقع تحت رحمة الديكتاتور المجنون، على حين يحيط بها البحر من كل جانب، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التي لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا إرادتهم الشخصية، لذلك يموتون كلهم مع أهاب فى النهاية. أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره، فهو يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التى يجب على الإنسان أن يدرك معناها ؛ حتى لا يصطدما معا. كانت مأساة أهاب أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت إرادته فى الانتقام منها.

أما رواية هيمنجواى القصيرة « العجوز والبحر » ١٩٥٢، فتؤكد النغمة الأساسية التى سيطرت على كل أعماله : فالإنسان بدون مقاومة عوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى له. تدور الرواية حول صائد أسماك عجوز من كوبا قضى أربعة وثمانين يوما فى البحر دون أى صيد، وفى اليوم الخامس والثمانين يصطاد سمكة عملاقة لا يستطيع قاربه أن يحملها ويعود بها مسافة طويلة إلى الميناء، فيربطها إلى جوار القارب. وسرعان ما تظهر أسماك القرش تطارد السمكة وتنهش لحمها. ويتصدى لها العجوز لكنه لا يفلح إلا فى قتل بعضها، إذ إنه فى الليلة الأخيرة فى طريق عودته إلى الميناء تجهز أسماك القرش على صيده ولا تترك منه سوى الرأس الكبير.

إنها رحلة الإنسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين. لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل إثبات وجوده وكيانه ؛ وعلى الإنسان أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها، لأن البديل الوحيد لذلك هو أن يستسلم لضربات القدر. وقضية الإنسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك خيارا ثالثا بين هذين الخيارين. وحياة الإنسان فى البحر خير تجسيد لإصراره على مواصلة الكفاح ضد كل مظاهر الشر والعنف والقتل التى تريد الفتك به.

★ ★ ★

١١ - البخل

البـخل من المضـامين التـى فـرضت نفسـهـا على الأدب العـالمى منذ أن بدأت مـلامحـه فى التبلور، بحيث أخذ الأدباء منه مـادة لأعـمـالهم الكوميـدية أو مصـدرا للمـآسى النابعة من الفقـر والعوز. وكان أول مـن عالج البـخل بصـورة محـددة الكاتب المســرحى الكـومـيـدى اللاتينى مـيـنانـدر (٣٤٢ - ٢٩٢ ق.م) الذى ضـاعت أصــول مسـرحياته مع طيات التاريخ، لكن مضـامينه انتقلت إلينا من خلال خليفـته بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) الذى أعـاد صيـاغة مـضـامين ميـناندر وعلى رأسـهـا مـضـمـون البخل الذى نهضت عليه ملهاة بلاوتوس « جرة الذهب» التى تكاد تتطابق مع ملهاة مـيناندر، وإن كـان بلاوتـوس يميل ببـخـيله يوكليـو إلى الفـارص الهـازل فى حين كـان ميناندر يعتمد على الكوميديا التى تثير الضحك والتفكير فى آن واحد.

وقد تكرر اقتبـاس مضـمـون الملهاة غيـر مرة. فـاقتبسه جيللى فى ملهـاته « لا سبـورتا » عـام ١٥٤٣، ثم اقتبسـه بن جونسـون فى ملهـاته « القـضيـة تغيـرت » عـام ١٥٩٧، كذلك أقام عليه هوفت ملهاته « فارنـار»١٦١٧، ثم اقتبسه موليير عام ١٦٦٨ فى مسـرحيتـه الشهيـرة « البـخيل»، وجاء شـادويل ليستـخدم نفس المضـمـون ونفس العنوان عام ١٦٧٢، كذلك اقتبسه فيلدنج بـالاسم نفسه عام ١٧٣٢، ثم اقتبسه لنتس للمسرح الألمانى عام ١٧٧٤.

وهذا الامـتـداد الحى لنفس المضــمـون عـبـر تاريخ الأدب العـالمى يدل دلالة واضـحـة على مـدى التـأثيـر الذى مـارسـه مـيناندر على كل هؤلاء الأدباء من خـلال ملهـاته عن البخل والبخـلاء. إنه تأثيـر امتـد من بلاوتوس قبل الميـلاد بحـوالى قـرنين واستـمـر إلى ثورنتون وايلدر عندمـا كتب « تاجـر يونكرز» عـام ١٩٣٨، ثم غيـرهـا إلى « الخاطبة» عام ١٩٥٥ ونالت نفس النجاح الجماهيرى الكاسح. والغريب أن المضمون

يكاد يتطابق فى بعض هذه المسرحيات، ومع ذلك لم يفقد جدته وحيويته. أما الأدب العربى فلم يتأثر بالمضمون الغربى، وإن كان الجاحظ فى كتابه « البخلاء » قد جمع الطرائف والنوادر والمضحكات التى تتجلى فى طابع أهل الشح والبخل والتقتير، بحيث قدم تنويعات خصبة وثرية تصلح لأعمال روائية ودرامية إذا ما توفر عليها الأدباء العرب المعاصرون.

أما الدليل على تطابق هذا المضمون فى بعض المسرحيات، مع اختلافات طفيفة فى التفاصيل، أن يوكليو فى ملهاة بلاوتوس، بعد أن استعاد جرة الذهب أعطاها لابنته لتكون مهرا لها لمن أحبته، أما موليير وبعده نسترو‌ى النمسوى ووايلدر الأمريكى فقد جعلا استعادة المال المسروق أو المفقود شرطا على موافقتهم على الزيجات المقترحة فى المسرحيات الثلاث. أما الخطوط الأساسية للحدث الدرامى الرئيسى فتكاد تكون واحدة. فى حين تتنوع الاختلافات والفروق طبقا لمزاج الأديب وروح عصره. فمسرحية موليير تمتاز على ملهاة بلاوتوس بالبعد عن مكامن الإثارة الجنسية والمناظر الفاحشة، فى حين يجعل بلاوتوس، ليكونيدس يغتصب فيدريا ابنة البخيل يوكليو. ولذلك نفتقد فى ملهاة بلاوتوس نفحة الحب المتأجج النقى الذى يبهرنا به موليير. أما الحبيبة فى مهزلة نسترو‌ى ثم فى مسرحية وايلدر، فتقوم بدورها فيهما ابنة أخى البخيل جيلدر، واسمها أرمنجارد، لكنهما يتبعان نفس خط موليير الذى احتفظ للحبيبة بنقائها وعفتها.

وعن الاختلافات الطفيفة بين موليير ونسترو‌ى ووايلدر، نجد أن موليير ركز كل أضوائه الكوميدية على تصوير نفسية بطله البخيل هارباجون، فى حين جعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها فى تصوير شخصية بطله. أما وايلدر فقد ركز لمساته الكوميدية والهزلية على الخاطبة نفسها، حين جعلها تتلاعب بالبخيل هوراس فاندر جيلدر، وتفرض سيطرتها المقنعة عليه بحيث تصبح فى النهاية عروسه الموعودة. وهذا هو الفرق الأساسى بين موليير ووايلدر. وعلى الرغم من هذا التطابق فإن وايلدر قد اقتبس من نسترو‌ى (١٨٠١ - ١٨٦٢) الكاتب المسرحى الذى غزت ملاهيه ومهازله مسارح النمسا وألمانيا وأوروبا

فى القرن التاسع عشر، اقتبس وايلدر منه المشهد الذى تصف فيه الخاطبة مسز ليفى، عروس المستقبل الموعودة، ثروتها الخيالية وإيرادها السنوى الذى لا وجود له.

ونظرا لأن بخيل موليير يبرز علما فوق كل الشخصيات المسرحية التى حملت هذه الصفة، فإنه يجدر بنا أن نتعرض لهذه الملهاة بشىء من التفصيل. فالبخل هو المحور الذى تدور حوله كل أحداث المسرحية ويبدأ الصراع الدرامى فى اللحظة التى يخبر فيها هارباجون ابنيه بمشروعاته المرتبطة بالزواج، وهى مشروعات تتناقض مع تلك التى تداعب خيال ابنه وابنته من ناحية أخرى. فقد اتفقت ابنته إيليز مع فالير على الزواج، ولكى تنفذ مشروعها تنجح فى إدخاله فى خدمة أبيها كمدير لشئون بيته بدون أجر. أما كليانت - ابن هارباجون - فيرغب فى الزواج من ماريان - أخت فالير حبيب أخته إيليز وابن الشريف إنسيلم القادم من نابولى الذى حل عقدة الصراع فى النهاية.

وبالطبع فإن شح هارباجون يقف عقبة فى سبيل العشاق الصغار. إنه يمتلك مالا وفيرا يخفيه فى صندوق ويخشى أن يكتشفه أحد. وبالإضافة إلى ذلك فإنه ينوى الزواج من ماريان، كما يعتزم تزويج ابنته إيليز من الشريف إنسيلم حتى يعفيها من المهر، ولكى يضرب ثلاثة عصافير بحجر واحد فإنه يريد تزويج ابنه من أرملة غنية.

وتتعقد الأمور وتتوالى المفاجآت عندما يكتشف كليانت أن أباه مراب خطير يقرض الناس بشروط قاسية. وبعد أن يحتدم الصراع بينهما يعود هارباجون إلى بيته للقاء الخاطبة فروزين التى جاءت لتطلعه على نتائج مساعيها فى مشروع زواجه من ماريان، لكنها تفشل فى الحصول منه على أى مال مقابل تملقها إياه بالأنباء المضللة. ويظهر بخل هارباجون الفظيع فى الصرف على إجراءات زواجه من ماريان التى تصعق لدمامته، لكنها تسعد عندما تلتقى بالابن - غريم أبيه - فى نفس اللقاء. وينتهز كليانت الفرصة فيتغزل فى ماريان من خلال الإشادة بحسن اختيار أبيه، بل يخلع الخاتم الكبير من أصبع أبيه، وما أن يستقر فى أصبع ماريان حتى يتوسل إليها أن تحتفظ به كهدية.

ويبدأ هارباجون فى الارتياب فى نيات ابنه كليانت، فينفرد به محاولا انتزاع اعترافه، وينجح فى ذلك بطريقة خبيثة ملتوية بحيث تتأزم الأمور تماما بينهما. لكن الأنباء تأتى بسرقة الصندوق الذى يحوى مال البخيل. ويتهم هارباجون الناس جميعا، ويبدأ التحقيق مع فلير - مدبر شئون المنزل الذى لم يكن على وئام معه. ومع اشتداد الصراع يدرك هارباجون حب فالير لإيليز فيستشيط غضبه ويتضاعف مما يدفع بفالير إلى الكشف عن شخصيته الحقيقية. وفى لحظة مثيرة تدرك ماريان أن فالير أخوها، الذى يكتشف فى اللحظة نفسها أن أنسيلم أبوه.

ويعترف كليانت أن الصندوق لديه، ويشترط لرده أن يوافق أبوه على زواجه من ماريان. وتتدخل ماريان فتطلب أن يوافق هارباجون على زواج فالير من إيليز. وفى مقابل هذه الشروط، يشترط البخيل بدوره أن يستوثق من أن صندوقه لم يمس، كما يؤكد أنسيلم أن عليه أن يتكفل بنفقات الزيجتين. ويوافق أنسليم على جميع شروط هارباجون الذى يصيح منتشيا : « وأخيرا فإنى ذاهب لأعيد النظر إلى خزانتى ».

وهناك تنويعة أخرى على نغمة البخل ذات أبعاد عنصرية وسياسية تتجلى فى مسرحية « يهودى مالطة» ١٥٩٤ لكريستوفر مارلو، و« تاجر البندقية» ١٥٩٨ لشكسبير. فى مسرحية مارلو نجد باراباس اليهودى - مثل شايلوك عند شكسبير - يملك الأموال الطائلة ويتحكم فى ابنته الوحيدة كى يبعدها عن الوقوع فى غرام أى شاب مسيحى. فقد كان يضمر للمسيحيين أشد البغض والكراهية، ويتحين الفرص للانتقام منهم مستغلا فى ذلك أمواله الطائلة التى ادخرها من دمائهم. وكان كل همه مركزا فى جمع المال، وتمجيد أبناء جنسه، وتدمير الأجناس الأخرى سواء بالقول أو بالفعل.

ومن الواضح أن شكسبير قد تأثر بشخصية باراباس يهودى مالطة عندما ابتكر شخصية شايلوك فى « تاجر البندقية». فقد وقع شايلوك عقد إقراض أنطونيو ثلاثة آلاف دوقية بضمانة بضائعه القادمة على السفن عبر البحر، وفى حال عدم السداد فإن لشايلوك الحرية فى الحصول على رطل من اللحم من جسم

أنطونيو. وبالفعل تأتى الأنباء بغرق السفن فيستعد شايلوك للانتقام الرهيب. ولكن بورشيا خطيبة باسانيو تهرع إلى المحاكمة وتنقذ أنطونيو من وحشية شايلوك باستغلال مقدرتها العقلية الفائقة فى الدفاع عنه. وبرغم هزيمته المنكرة وضياع أمواله لتعرض حياة مواطن صالح للخطر فنحن لا نتعاطف معه. وهذا ما حرص شكسبير على تأكيده دراميا طوال المسرحية.

وقد بلور شكسبير فى شايلوك كل خصائص البخل والشح والتقتير والحقد والكره والعنصرية وغير ذلك من الدوافع التى تشعره دائما بأنه يمثل بنى جنسه، وليس بصفته مجرد إنسان عادى. والربا الذى يمارسه لا يقتصر على حب المال واقتناء الثروة مثلما يفعل بخيل موليير أو غيره من البخلاء، بل يمتد ليشمل كل الأسلحة الخبيثة التى يمكن استخدامها للانتقام من كل من هو ليس بيهودى. وانتقامه من أنطونيو لم يكن مجرد انتقام شخصى وخصومة مالية، بل كان انتقاما من كل المسيحيين ممثلين فى أنطونيو. ففى الفصل الأول - المشهد الثالث عند أول ظهور لشايلوك، نجده يؤكد هذه الحقيقة فى حديثه مع باسانيو فيقول عن أنطونيو:

« أنا أمقته لأنه مسيحى العقيدة
بل أكثر من هذا، فهو بكل المشاعر الصديقة
يقرض الآخرين بدون ربا، إنه يضيع علىّ الفوائد
التى كان من الممكن أن أحصل عليها من سكان البندقية
إذا وقع فى قبضتى يوما فلن أترك عنقه
بل سأطفئ نار الحقد القديم الذى يشتعل فى قلبى الذليل
فهو يكره أمتنا المقدسة، أمة إسرائيل
ويحاربنى فى كل مكان يؤمه التجار
ويفسد صفقاتى ويحول ذهبى إلى أحجار
هذا هو كل همه : ملعونة هى قبيلتى
إذا سمحت لنفسى أن أسامحه » .

وعلى الرغم من المعالجة الكوميدية التى حرص عليها شكسبير فى تجسيد شخصية بطله، فإن الجانب الفكرى الجاد بل الجانب الذى يقترب من حدود المأساة يمكن لمسه دون صعوبة. فلا شك أن الربا واكتناز الأموال والبخل والشح والحقد والكره، كلها خصائص تبرز الجانب البشع من النفس البشرية، ولذلك نجدها تؤدى إلى نتائج مأسوية فى أعمال أدبية أخرى مثل رواية « الجريمة والعقاب» لدسيتوفسكى.

فى هذه الرواية يرتبط البخل والربا بخلفية من الحياة القذرة المتشعبة التى يحياها الفقراء فى أحياء المدن وأزقتها، حيث الغرف الضيقة والأزقة الخانقة التى يدب فيها الناس كالنمل، والتى تجسد مأساة الإنسان سواء فى المجتمع بصفة خاصة أو فى الكون بصفة عامة. فهذا الطالب المسكين راسكو لينكوف يذوق آلام البؤس والفقر فى غرفة كالسجن تماما، ويجتاحه الهوان لقلة الوسائل المادية التى تدفعه دفعا إلى البحث عن وسيلة للخلاص، بصرف النظر عن نوعية هذه الوسيلة. فهو لا يستطيع مقاومة الآمال التى تغمره فى داخل نفسه، والشباب الذى يشتعل فى كيانه، والحيوية التى ينبض بها وجوده. ومع كل هذه الطاقة المتفجرة فإنه يقف عاجزا أمام أمر ضئيل هو بعض المال الذى يمكن أن يبدأ به حياته.

إنه يفقد الثقة فى عدالة الدنيا عندما يرى جارته العجوز تجمع المال من الربا وتكتنزه لا لتحقق به غرضا من أغراض الحياة، بل تجمع المال لمجرد الحرص والشح والبخل، وتجمعه فتحجزه عن الناس، فى حين يقبع هذا الشاب البائس الذى يريد تحقيق كيانه ووجوده لكن المال يعوزه. هنا تبدأ الخواطر المأسوية التى تدفع الشاب إلى التفكير فى الانقضاض على هذه العجوز، وانتزاع أنفاسها بيديه، ثم الاستحواذ على مالها. فقد نهشته من الداخل تساؤلات مثل : أليس مالها حلالا لكل من يريد الحصول عليه ؟ هل يتردد الشخص فى فعل ذلك إذا كان قويا جديرا بالحياة ؟ هل تردد رجل مثل نابليون في أن يسمح لنفسه بأن يأتى كل أمر يراه ؟ فهو ينهب طولون، وينظم مذبحة فى باريس، وينسى جيشا فى مصر، ويفرط فى نصف مليون من البشر فى حملته على روسيا، ثم ينجو بنفسه فى فيلنا وهو يلعب

بالألفاظ. ولهذا الرجل نصبت التماثيل بعد وفاته. إذن كل شىء مباح، ومن الواضح أن هؤلاء الرجال ليسوا من لحم ودم بل من حديد.

بهذه الخواطر والتساؤلات تخطى راسكولينكوف حدود الفكر النظرى إلى مجال العمل التطبيقى. وبالفعل سلك سلوك الرجل القوى كما كان يظن، فقتل المرأة، ولكن هل كان قويا حقا حين قتلها. يصفه دوستيوفسكى بقوله « سار إلى فعلته كما لو كان إنسان آخر يدفعه إليها دون أن يستطيع المقاومة، أو كما لو كان منقادا إلى الإعدام » .

وتتفاقم نتائج الجريمة عندما نراه يخفى المال المسروق لا عن أعين الناس فحسب بل عن نفسه. إنه يهرب من الناس دون أن يقتفى أثره أحد ثم ينتهى به الأمر إلى أن يسلم نفسه لرجال الشرطة، ويرضى النفى إلى سيبيريا عن طيب خاطر. إنه يستسلم تماما لمصيره فى النهاية بعد أن فجر سلوك المرابية العجوز كل قوى الشر الكامنة داخله. فعندما نتوغل فى داخله نجده يقول :

« ألم أقتل لأساعد أما فإن هذا السبب حقير، لم أقتل كى أحصل على وسائل مادية، على مال يجعلنى ذا نفع للبشرية. كل هذا حقير. إنى قتلت فقط من أجل نفسى. من أجل رغبتى وحدها قتلت. لقد دفعنى أمر آخر رغبت عندئذ أن أعرفه بأسرع وسيلة : ما إذا كنت حشرة حقيرة كسائر الناس أم أنى رجل ؟ هل أستطيع أن أحمل نفسى على أمر أم لا ؟ هل أستطيع أن أنتزع السلطة أم لا ؟ هل أنا مخلوق يرتعش خوفا أم ماذا ؟

أما أبو عثمان الجاحظ الذى عاش من منتصف القرن الثانى إلى منتصف القرن الثالث الهجرى، فلم يجد فى البخل تلك النزعة المأسوية، بل وجد فيه مادة خصبة للتهكم والسخرية والتندر والفكاهة. ومن الواضح أنه ترك بصماته على كل الأدباء العرب الذين عالجوا مضمون البخل من بعده حتى الآن، أى حتى توفيق الحكيم الذى جعل منه خاصية من خصائص سلوكه تذكر كلما جاء ذكره على الألسنة. ونوادر الجاحظ الكثيرة فى كتابه « البخلاء » تدل على هذه الروح الساخرة التهكمية الفكاهية أعظم دلالة. فقد ظل حتى آخر أيامه يؤمن أن الله قد منح الإنسان القدرة

على الضحك كنوع من علاج كثير من أمراضه. وبذلك سبق كثيرين من الفلاسفة الذين عالجوا ظاهرة الضحك، والتى وجدها تتجلى فى سلوك البخلاء ونوادرهم.

يتحدث الجاحظ - مثلا - عن محفوظ النقاش الذى صحبه فى ليلة مطيرة من المسجد الجامع، وشدد عليه فى المبيت بمنزله القريب من المسجد، ذاكرا أن لديه النار وأجود اللبن والتمر ثم يقول :

« فملت معه، فأبطأ ساعة، ثم جاءنى بجام لبن وطبق تمر فلما مددت يدى قال : يا أبا عثمان. إنه لبن وغلظة، وهو الليل وركوده، ثم ليلة مطر ورطوبة. وأنت رجل قد طعنت فى السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاه وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء. فإن أكلت اللبن ولم تبالغ، كنت لا آكلا ولا تاركا، وحرشت طباعك، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء من الاهتمام بأمرك. ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا. وإنما قلت لك هذا الكلام، لئلا تقول غدا : كان وكان، والله قد وقعت بين نابى أسد، لأنى لو لم أجئك به وقد ذكرته لك، قلت : بخل به وبدا له فيه. وإن جئت به ولم أحذرك منه ولم أذكر كل ما عليك فيه، قلت : لم يشفق ولم ينصح، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا. وإن شئت فأكلة وموتة، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة. »

ويحتم الجاحظ تحليله العميق الساخر الطريف لنفسية هذا البخيل بقوله :

« فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة. ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن. ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى على الضحك، أو لقضى على. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب »..

ويبدو أن للجانب الكوميدى الضاحك فى مضمون البخل الغلبة على العنصر المأسوى الحزين. وهذا يتضح في أعمال الكوكبة العظيمة التى قدمها الأدب الإنسانى ممثلة فى ميناندر وبلاوتوس والجاحظ وشكسبير وموليير ووايلدر وغيرهم.

١٢ - البراءة

حرص الأدباء على مر العصور على التركيز على الجوهر الإنسانى فى مواجهة المتغيرات المحيطة به، ورأوا فى البراءة خير معبر عن أصالة هذا الجوهر. لكن المأساة أن هذه البراءة أصبحت مهددة تحت الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بل تحولت - فى أحيان كثيرة - إلى عقبة فى سبيل تحقيق الإنسان لأغراضه المادية ، وتحتم عليه التخلى عن هذه البراءة التى تسلبه كل الأسلحة التى يمكن أن يحارب بها معركته. وتضاعفت المأساة مع وصول حياتنا المعاصرة إلى درجة من التعقيد والتشابك والالتواء جعلت من البراءة نوعا من السذاجة التى يستهجنها الكثيرون.

لكن الأدب كان بالمرصاد دائما لكل الحركات الاجتماعية التى حاولت طمس روح البراءة فى الإنسان، ولذلك تصدى لها من خلال التيارات الرومانسية والاتجاهات المثالية ومذاهب الرفض والغضب والعبث التي كانت تظهر وتختفى بدرجات مختلفة وفى مراحل متنوعة. وقد أكدت كل هذه الاتجاهات على أن فقدان الإنسان لبراءته لا يعنى سوى ضياع جوهره كانسان.

وفى عصور هوميروس وثيوكريتاس وفيرجيل ودانتى وبوكاتشيو وشكسبير لم تكن البراءة قضية ملحة من قضايا الأدب العالمى. ذلك أن الحياة فى تلك العصور لم تكن بالتعقيد الذى يمكن أن يهدد براءة الإنسان. ومع ذلك يمكن تتبعها منذ عصر النهضة. ففى مسرحيات شكسبير الأخيرة والأشعار الرعوية بصفة عامة نجد بدايات الخوف من زحف التعقيد الحضارى على الطبيعة البريئة التى هى ملاذ الإنسان من كل ما يكدر صفو حياته، فيها يجد النقاء والطهارة والصفاء والبراءة والمثالية فى أحلى صورها.

سرت هذه الروح الوليدة الكامنة فى أحشاء الأدب العالمى حتى انفجرت مع عصر الثورة الصناعية على شكل الثورة الرومانسية التى نادت بالعودة إلى الطبيعة ونبذ كل مظاهر التعقيد التى لوثت وجهها الجميل. ولعل ديوان « أغانى البراءة والتجربة » الذى أصدره الشاعر الإنجليزى وليم بليك عام ١٧٩٤ كان بمثابة الإعلان الرسمى لهذه الثورة. فقد قسم ديوانه إلى قسمين : أغانى البراءة وأغانى التجربة، أى عنصران متضادان فى نسق واحد. فالقسم الأول يطلق لحالة البراءة رؤيا الخيال، فى حين يظهر القسم الثانى كيف تتحدى الحياة المعقدة تلك الحالة وتفسدها وتحطمها. ذلك أن بليك يرى أن الحياة النشطة للخيال الخلاق عنده هى الحقيقة الأولى، والأمر الوحيد الجدير بالعناية، ولذلك احتقر الفلاسفة التجريبيين الذين يقيمون مناهجهم على المدركات الحسية المادية التى تحطم روح البراءة، والتى تدفع الإنسان إلى الوقوع فى براثن النفاق والأنانية والالتواء.

يصور بليك البراءة فى رموز مستمدة من حياة الرعاة تشبه تلك الرموز الواردة فى المزمور الثالث والعشرين من مزامير داود. وهى تبدو متطابقة لأول وهلة مع مفهوم فون وتراهيرن ووردزورث للطفولة التى تضيع فى الحياة كلما كبر الإنسان وفقد براءته. لكن الضياع الذى يقصده بليك أوسع من مجرد ضياع الطفولة بين تيارات الواقع الآخذ فى التعقيد. فالطفولة عنده مقصودة لذاتها باعتبارها رمزا لحالة من حالات الروح التى تواكب أو يجب أن تواكب حياة الإنسان بطولها. فهو يرى أن كل الكائنات البشرية قد ولدت من نبع البراءة لكن التجربة الحياتية تحطم فيهم براءتهم وتجعلهم يضلون الطريق فى متاهات جانبية.

وعندما تحطم التجربة حالة البراءة التى تشبه الطفولة فإنها تحل مكانها قوى تحطيم عدة. ولكى يبرز بليك مدى هذا التحطيم يضع فى « أغانى التجربة » قصائد معينة تحمل تناقضات حادة لقصائد أخرى تظهر فى « أغانى البراءة ». ففى قصيدة « أغنية الحاضنة » من القسم الأول مثلا، يخبرنا كيف يلعب الطفل وكيف يسمح له باللهو حتى تغرب الشمس ويحين موعد النوم. والشاعر يرمز بذلك إلى اللهو البرىء الطليق قبل أن تحطمه القيود الجامدة. لكننا نسمع فى قصيدة « أغنية

الحاضنة » فى القسم الثانى، الجانب الآخر من المشكلة عندما أخذت التجربة طريقها، ونسمع الصوت الآمر للأطفال بالعودة إلى البيت بعد أن ضاع فى اللهو ربيعهم ونهارهم وشتاؤهم وليلهم. إنه لم يعد صوت الراعية الودود، إنما صوت العمر الحاسد لسعادة لا مكان له للمشاركة فيها. إنه يرى اللعب مضيعة للوقت ويخبر الأطفال بقسوة أن حياتهم زيف انقضى في البرودة والظلام.

وفقدان البراءة لابد أن يؤدى إلى ضياع الحب والتعاطف والحنان وغير ذلك من الأحاسيس الإنسانية الراقية التي تتحول إلى مجرد قناع للأغراض الدنيئة. فالحب فى عالم البراءة لا يبحث عن متعته الذاتية ولا يحرص عليها، ولكن القلب فى عالم التجربة يغدو مثل حصاة فى جدول، ويتحول الحب إلى رغبة أنانية فى التملك والسيطرة، ويعيش الأطفال تعساء فى أرض تبدو - ظاهريا - غنية مثمرة. وبهذا كان إدراك بليك المأسوى للقيود التى تقتل البراءة فى مهدها نابعا من نقده للمجتمع ولكل اتجاه للحضارة المعاصرة له. وهو النهج الذى سار عليه معظم أدباء العالم الباحثين عن البراءة والرافضين لحضارة العصر المادى المعقد.

وكما يقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » : إن الحركة الرومانسية قد دعت نفسها بحق « باعثة الدهشة ». ذلك أن كل شعر يعيش على ما يثير من دهشة ومن متعة الكشف التى تعيد الإنسان إلى عالم البراءة. وقد آمن الرومانسيون بأن هذا أمر يمكن أن يتم من خلال إيقاظ الدهشة الفرحة حتى بإزاء الأشياء الأليفة. وهذا يعنى أن يعود الشاعر إلى براءته الأولى وبساطته الطبيعية التى شبهها وردزورث وكولردج ببساطة الطفولة. وما يقوله وردزورث ببلاغة شعرية فائقة فى « أغنية الأبدية » إنما يفصح عنه كولردج فى إحدى محاضراته : «الشاعر هو الانسان الذى يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة، هو الذى يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلها ».

ولم يستخدم شيللى تلك المقابلة بالطفولة، لكنه يقول فى كتابه « دفاع عن الشعر » : « إن الشعر يضفى من خلال رؤيانا الداخلية صورة المألوف الذى يحجب عنا ما فى وجودنا من إعجاز. إنه يجبرنا على الإحساس بهذا الذى ندركه، وعلى

تخيل ذلك الذى نعرف. إنه يعيد خلق الكون بعد أن دمرته فى عقولنا الآثار التى بلدها التكرار ».

وفى عام ١٨٣٠ أظهر جيته إعجابه باستندال وميريميه فقال : « إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج لكن سيتبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا - إلى جانب الشكل المتحرر- إلى مضامين أكثر غنى وتنوعا. ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله، وفى هذه الحياة المتشعبة المعقدة، باعتباره موضوعا غير شعرى ».

وبرغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جيته، فإنه يرى أيضا أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات والمضامين التى كانت محرمة من قبل. فهو يرى أن الرومانسية تعنى إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة وإلقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم ».

ومن التجارب التى حرصت الرومانسية على تصويرها، تجربة الإنسان وهو يفقد براءته يوما بعد يوم، وذلك فى وقفته وحيدا فى مواجهة العالم الذى أحال تقسيم العمل والتخصص إلى جحيم من التعقيد والتشابك والتفتت إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط. فالإنسان لا يمكن أن يحتفظ ببراءته فى مجتمع يجبره يوميا على بيع نفسه. من هنا حاولت الرومانسية إزالة التناقض بين الإنسان والمجتمع، بين الذات والموضوع، عن طريق العودة إلى الفردوس المفقود، أى إلى عهود البراءة الأولى.

ويبدو أن هذا التركيز على روح البراءة قد أدى إلى ازدهار أدب الأطفال سواء الأدب الذى يدور حول أطفال مثلما فعل تشارلز ديكنز فى « أوليفر تويست » أو « ديفيد كوبرفيلد »، أوالأدب الذى يكتب خصيصا ليوجه إلى الأطفال مثلما فعل اندرسون والأخوان جريم ولويس كارول. ثم برز الأدب الأمريكى فى ساحة الأدب العالمى ليتغنى بالبراءة فى الشعر والمسرح والرواية من خلال شخصيات الأطفال والصبية التى قل أن نجد لها نظيرا فى الآداب الأخرى.

وكـانت قـضـايا المراهقين من أبرز القـضـايا التى أثارت اهتـمـام الأدباء الأمريكيين مثل مارك توين الذى جعل من الصبية أبطالا لرواياته، وهنرى جيمس الذى قدم دراسة وافية للفتاة المراهقة فى أمريكا تحت عنوان « السن الحرجة ». وقد أوضح أن المراهق الأمريكى يختلف عن المراهق فى البلاد ذات الحضارات العريقة ؛ لأنه يتصرف بحرية وتلقائية أكبر.

والرواية الأمريكية كانت ضمن الأنشطة الأدبية التى سجلت هذه الروح المغرقة فى البراءة والعفوية : فإذا أخذنا رواية « هكلبرى فن » لمارك توين ورواية «حصاد الهشيم » للروائى الأمريكى ج. د. سالينجر الذى كتبها بعد « هكلبرى فن » بحوالى قرن سنجد أن روح البراءة تسود كلتا الروايتين : فالبطل مراهق يتحرك بحرية أمام بانوراما عريضة من المجتمع الأمريكى. يملأ الحياة بالسخرية والضحكات ونقد المجتمع. ويزخر كل منظر بالجدة والانطلاق والمناظر الطبيعية البعيدة عن تعقيدات الحياة فى المدن. بل إن مارك توين وسالينجر حرصا على منح دور الراوى فى الرواية لمراهق صغير يستطيع أن ينظر إلى المجتمع والعالم نظرة تخالف النظرة التقليدية التى كتبت بها الروايات السابقة وخاصة فى أوروبا.

لقد أوضحت البراءة التى تميز بها البطل مدى التعقيد الذى ينجرف إليه المجتمع بفعل التيار العنيف للحضارة المعاصرة، ولذلك يثور هكلبرى ضد كل شىء يمكن وصفه بالتحضر. كذلك يصف هولدن كولفيد - بطل رواية سالينجر - بأن كل ما رآه فى عطلة نهاية الأسبوع فى نيويورك كان مزيفا. وليس من قبيل الصدفة أن يستعين روائيان أمريكيان بشخصية المراهق الصغير للقيام بدور الراوى برغم أن قرنا من الزمان يفصل بينهما. فلقد أصبح من معالم الأدب الأمريكى استغلال التناقض بين تلقائية المراهقة وبراءتها وبين تعقيد المجتمع وسطحيته، وذلك على سبيل النقد والسخرية والفكاهة الجادة. ويكتشف القارئ فى النهاية أن البطل برغم صغر سنه وبساطة خبرته بالحياة أكثر حكمة ودراية بقوانين الطبيعة والحياة من آخر النظريات العلمية والاتجاهات التى وصل إليها المجتمع.

وقدم الروائى الأمريكى جيمس فينمور كوبر فى كل رواياته شخصية بطل الحدود، الذى يعيش وحيدا من أجل اقامة العدل بين الناس، وحماية الضعيف وإنقاذ الملهوف. وقد استمد كوبر مقومات هذه الشخصية من روح البراءة والرومانسية، ومن الحلم الأمريكى الذى يسعى إلى خلق البطل القومى، والذى وصفه الناقد الأمريكى ر. و. ب. لويس بأنه « آدم أمريكى » ايماء إلى العالم الجديد الذى تجرى ولادته فى أمريكا. وكان كلما مر الوقت بكوبر، كان بطله ناتى بامبو يصغر فى السن فى الروايات التالية. وقد وصف الروائى الإنجليزى د. هـ. لورانس هذا الاتجاه فى دراسته عن « الأدب الأمريكى الكلاسيكى » بقوله : « إنه التحرك من السن الهرم إلى الشباب الذهبى. هذا هو الحلم الأمريكى، إنه يغير الجلد القديم المتجعد بحيوية شبابية جديدة ».

وقد نادى رائدا الفلسفة الأمريكية إيمرسون وثورو بأن الإنسان قادر على استعادة براءته وخلاصه من الاضطراب والفساد عن طريق امتزاجه بروح الطبيعة النقية التى لم تتأثر بتعقيدات الحضارة البشرية. وقد منح هذا الاتجاه روحا مميزة للأدب الأمريكى تجلت فى معظم روايات هيمنجواى وبعض روايات فوكنر. فيتميز أبطال هيمنجواى بإثبات رجولتهم وبحثهم عن الخلاص فى غابات الشمال العظيمة والقيام برحلات الصيد، والجرى وراء المخاطر، فى حين تتمثل متعة أيك ماكسلين - بطل رواية « الدب » لوليم فوكنر - فى صيد الدببة فى البرارى.

لكن الحضارة المعاصرة لم ترحم هذه الطبيعة من الزحف عليها وتلويثها، فلقد تلاشت الحدود، وأوشكت البرارى أن تندثر. ومن هنا كانت المحاولات المستميتة التى يقوم بها الأدباء المعاصرون فى المحافظة على تراث الماضى وروحه النقية البريئة، والتى سرت فى تجمعات الشباب من الهيبيز، وأنصار البوب ميوزيك وأفلام الموجة الجديدة، والمسلسلات التليفزيونية، فقد أدرك الجميع أن ما تمنحه الحضارة المعاصرة باليمنى لابد أن تأخذ أضعافه باليسرى. لذلك وجبت المحافظة على التوازن بين ضغط الحضارة المعقدة وروح البراءة النقية حتى لا تفقد الحياة البشرية خصائصها الإنسانية.

١٣ - التطور

التطور من المفاهيم الأدبية التى لا تعمل على صياغة الشكل الفنى للعمل الأدبى فحسب، بل تتسع لتشمل مضمونه الفكرى أيضا. فمن ناحية الشكل الفنى لابد للعمل الأدبى أن يتطور بحيث يصل فى نهايته إلى نتيجة جديدة برغم أنها امتداد حى لمقدمات قديمة. فالعمل الفنى الذى يعجز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به، ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية. كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية - مثلا - لابد أن تتطور وإلا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامى للعمل. فالتطور هو العنصر الديناميكى والعضوى الذى يجعل العمل الفنى ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى.

أما من ناحية المضمون الفكرى فقد كان التطور موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنسانى. ولكن كانت معالجة الأدباء لهذا المضمون تتميز بالعفوية والتلقائية بحكم الطبيعة المتطورة التى جبل عليها العمل الأدبى، وبحكم الصراع الدرامى المتفاعل داخله. أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها، فلم يظهر بأسلوب محدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذى يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص فى تنوع وتكامل مستمرين. كذلك فإن النمو المتدرج يؤدى إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها، كتطور الأفكار والأخلاق والعادات. والتطور - على النقيض من التقدم - لا يكون مسبوقا بتخطيط ولا مستهدفا لغاية، ولكنه - بصفة عامة - انتقال من المختلف إلى

المؤتلف، ومن غير المتجانس إلى المتجانس، ومن اللامحدود إلى المحدود أو بالعكس. ولا يتضمن التطور فى ذاته فكرة التقدم أو التقهقر وإنما يعبر عن التحولات التى يخضع لها الكائن العضوى أو المجتمع سواء أكانت ملائمة أم غير ملائمة.

أما التقدم - بوجه عام - فهو مجرد السير إلى الأمام فى اتجاه معين دون حكم على قيمة هذا السير. لكنه - بوجه خاص - انتقال تدريجى من الحسن إلى الأحسن كالتقدم العلمى والتقدم الحضارى. ويتميز التقدم بأنه مسبوق بتخطيط ويستهدف غاية على غير الحال فى التطور. وكثيرا ما ترتبط فكرة التقدم بالحتمية التاريخية، وبأن كل تطور، يقود دائما إلى الأحسن، ولكن هذا المفهوم اقتصر على أعمال الأدباء وكتابات الفلاسفة المتفائلين فقط. نذكر منهم داروين ولا مارك وبيرجسون ونيتشه. وكان مذهب داروين - مثلا - يؤكد أن الكائنات الحية فى تطور دائم على أساس من الانتخاب الطبيعى وبقاء الأصلح. فتنشأ الأنواع بعضها من بعض، ولا سيما النوع الإنسانى الذى انحدر عن أنواع حيوانية.

وللتدليل على أثر مذهب التطور فى الأدب يمكننا أن نستشهد بصامويل باتلر فى مجال الرواية وبرناردشو فى مجال المسرحية على سبيل المثال لا الحصر. فالبطل الروائى عند باتلر هاو شأنه فى جميع ميادين الفكر والفن الكثيرة التى ارتادها - كالتطور أو التقدم، أو الفلسفة، أو اللاهوت، أو، البحث فى آثار شكسبير أو هومر، أو الرسم أو الموسيقى. وكان باتلر يكتب لأنه يحب الكتابة ؛ وهو والمؤلف المحترف على طرفى نقيض. وقد قال مرة عن كتبه :

« إننى لا أصنعها أبدا، إنما هى تنمو. فهى تقبل علىّ ملحة فى أن أكتبها. ولولا أننى أحببت موضوعاتها لحرنت، وما كان لشىء أن يحملنى على كتابتها إطلاقا، أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلا، وأما وقد جاءت الكتب قائلة أنها تريدنى أن أكتبها، فقد تعلمت قليلا ثم كتبتها ».

على أن هذه الكتب التى أخفقت فى العثور على ناشر لها فى جيله، عمرت إلى يومنا هذا، فى حين اندثرت مئات غيرها من الكتب الناجحة المعاصرة لكتبه.

والتى عالجت المضامين الأدبية التى عالجها باتلر ؛ ذلك أنه كان متقدما على عصره كما نجد فى المضامين الاجتماعية والسيكولوجية التى تضمنتها رواية « ايريهون » التى ألفها عام ١٨٧٢ ولا تزال تلقى قبولا متجددا، كذلك يتجلى هذا السبق الفكرى فى نظرية التطور الهادف الخلاق، ورفض نظرية الانتخاب الطبيعى الذى نادى به داورين والذى يتخبط فى عشوائية. إن تطور نهر الحياة - عند باتلر - لا ينتهى، تطور الحياة جميعها بوصفها كلا، تطور تحدوه على الدوام ذاكرة لا شعورية يكمن فيها دافع التغير. إنها النظرية التى عرضها باتلر فى كثير من التفاصيل الفنية والحجج اللاذعة فى سلسلة من المؤلفات العلمية الفلسفية تبدأ بكتاب « الحياة والعادة » وتنتهى بكتابه « الحظ أم الحيلة ؟ » لم تكن سبقا واضحا لنظرية شو فى «دفعة الحياة » و « الحيوية » فحسب، بل إنها تطوى فى ثناياها شيئا من النظرة الفلسفية التى يدين بها أحدث العلماء.

ولقد وضع باتلر معيارا جديدا للرواية، كما وضع قيما اجتماعية وفلسفية جديدة. فروايته « طريق البشر » - التى ألفها بين عامى ١٨٧٣ و ١٨٨٥ - نقطة تحول واضحة المعالم فى الرواية الإنجليزية. فالمؤلف يتغلغل داخل شخصياته، ويظهر زيف الأفكار والقيم التقليدية حيث يراها زائفة. كما يوجه باتلر نقدا قاسيا للنظام الأسرى، وهو نقد كان يعد فى عصره كفرا وإلحادا.

وإذا كانت « طريق البشر » سيرة ذاتية لمؤلفها، فذلك لأنه اصطدم بأبويه منذ طفولته، ولقى منهما من العنت مالقى إيرنست بونتفكس بطل الرواية. ومن هنا كان قول باتلر أن الرواية قد « ألحت » عليه فى أن يكتبها. فقد أدرك الدور الذى تلعبه الوراثة والضرورة البيولوجية فى صراع أحس أنه لا محالة صراع أبدى بين الأجيال المتعاقبة فى الأسرة. وهى المفاهيم التى تجلت فيما بعد فى مسرحيات هنريك ابسن ويوجين أونيل.

وعلى الرغم من أن رواية « طريق البشر » لم تنشر إلا فى عام ١٩٠٣ بعد موت باتلر فى عام ١٩٠٢، فإنه لم يتبوأ مكانه الصحيح إلا بعد الحرب العالمية

الأولى. فالشعور الذى تملك الناس بعد الحرب - بانقشاع الوهم عن عيونهم، وعدم التسليم الأعمى بالأفكار التقليدية ؛ والإيمان بأن الله قد منح الإنسان عقلا ليطور به حياته إلى الأحسن والأفضل - هذا الشعور وجد تجسيدا حيا له فى مؤلفات باتلر وخاصة فى « طريق البشر »، بما فيها من دفاع فنى مجيد عن حقوق الجيل الجديد فى مواجهة الحقوق الراسخة للجيل القديم. وكان إيمانه بالتطور الهادف الخلاق قد انعكس على أسلوبه فى الكتابة التى تميزت عنده بالإخلاص الواضح، والصراحة المتدفقة، والفكاهة الذكية، والرشاقة اللماحة، وكراهية الحديث الأجوف، والفكر التافه، والادعاء الكاذب.

أما عند برنارد شو فقد تمثلت نظرية التطور الخلاق فيما أسماه « بدفعة الحياة » التى اتخذ منها منطلقا لهجومه الكاسح ضد الرومانسية. ففى المقدمة التى كتبها شو لمسرحية « الإنسان والسوبرمان » يناقش الهيام الرومانسى الذى يصاب به الرجال تجاه النساء. وهو يؤكد أن هذا الاتجاه ليس إلا جزءا من النظرة الرومانسية العامة إلى شئون الحياة. وهى النظرة السلبية الفاسدة التى تتعارض مع قوانين الطبيعة وقواعد العلوم البيولوجية ؛ لأنها تقوم أساسا على الأوهام والخيالات التى تطفو على سطح الواقع فتحجب الرؤية الموضوعية للأشياء، وتضيع فرصة الإمساك بالحقيقة الكامنة فى نظرية دفعة الحياة التى آمن بها شو إيمانا قويا قائما على افتراضات علمية ونظرية فى علم الحياة. ولهذا نجد أن شو قد كرس حياته كلها ككاتب مسرحى لبلورة نظريته فى دفعة الحياة، ولتحطيم النظرة الرومانسية الكاذبة.

ودفعة الحياة هذه التى يؤمن بها شو عبارة عن قوة روحية تكمن فى الكون ولا يعرف الانسان شيئا عن أصلها. وهذه الدفعة لا تملك الكمال المطلق أو المعرفة الشمولية ولكنها تسعى فى الوقت نفسه وبمروره للحصول على الكمال والمعرفة من خلال أدواتها التى تتمثل فى البشر. وهى تسير الهوينى فى طريقها لبلوغ أهدافها عن طريق المحاولة والخطأ، وتعتبر المرأة الجنس الأقوى لأن غرائزها أقوى وأكثر

جبرا وإلحاحا، وإرادتها أكثر عزما وتصميما، وإحساسها بالواقع والتطور أكثر حيوية ودفعا. وإذا كانت تستغل سحر جاذبيتها الجنسية التى منحتها إياها دفعة الحياة فذلك كى تتمكن من الإيقاع بالذكر وإعداده للقيام بدور الزوج والأب من أجل كسب عيشها وعيش أولادها.

والدرس الذى تلقنه دفعة الحياة لكل الأجيال هو أن هدف الحياة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التعاون الكامل والوثيق بين الرجل والمرأة. ولكى ندرك سر وجودنا المطلق لابد للإنسان أن يستغل كل الأسلحة التى وضعتها دفعة الحياة فى خدمته. ولاشك أن أعظم هذه الأسلحة على الإطلاق يكمن فى وجود المرأة. ومع ذلك تسخر مسرحيات شو كلها من الافتراض الذى يدعى أن الدافع المحرك لسلوك الرجل هو الرغبة فى امتلاك المرأة التى يحبها، وأن الدافع الوحيد لسلوك المرأة يكمن فى الرغبة الاستعراضية لمفاتنها الجسدية. ويؤمن شو إيمانا جازما أن العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة لا تصلح مضمونا لمسرحية تقوم على الفكر الجاد الخلاق والإيمان بالتطور بكل أشكاله الروحية والمادية.

ومن يتتبع مسرحيات شو الواحدة بعد الأخرى يلاحظ أن الخط المتمثل فى دفعة الحياة يشكل المجرى الرئيسى لفكر شو. ولاشك أن البناء الدرامى قد لعب دورا فعالا فى تغليف هذا الفكر وإبعاده عن التجريد المطلق، وذلك من خلال تجسيد الشخصيات، وتطوير المواقف، وإدارة الحوار ثم ربط العناصر بالعمود الفقرى للمسرحيات. كما منح شو الجمهور فرصة فهم مسرحياته على النحو الذى يحبه. فهناك الكثير من الضحكات والمواقف المسلية الطريفة رغم ثانوية هذه العناصر بالنسبة للخط الفكرى الرئيسى الذى يحاول شو تأكيده فى مسرحياته. ولكنه استغل هذه العناصر ليجذب اهتمام المتفرج العادى إلى مسرحه ثم يغريه بمراجعة آرائه ومعتقداته فى الضوء الجديد الذى تلقيه المسرحية على الجوانب المتعددة لفلسفة التطور.

وعلى الرغم من حماس شو للجانب العلمى لفلسفة التطور، فإن مسرحياته لم تخل من الغموض الذى غلف نظريته فى دفعة الحياة ؛ لأنه لم يستطع أن يقيمها إلا

على مجرد افتراضات نظرية لا يقبل الاختبار المعملى أو التجربة المعاشة. وربما يكمن الجانب العلمى الوحيد الذى يدعم دفعة الحياة فى إصرار شو على استغلال كل الوسائل المتاحة فى الحياة لدفع عجلة التقدم المادى والمعنوى وهو مايبعدها عن كونها فلسفة غيبية سلبية تقنع من الحياة بالملاحظة والتسجيل دون التجارب والفعالية.

والمشكلة عند شو أن البشر لا ينمون قط، فهم ينضجون ببطء بحيث يظلون مراهقين غير مسئولين حتى نهاية حياتهم. والحل الذى يقترحه فى مسرحيته «العودة إلى ماتوشالح » هو أننا ينبغى بطريقة ما أن نمد عمر الإنسان بحيث لا يقل عن ثلاثة قرون، مما يتيح له الفرصة كى يستكمل نضجه العاطفى والذهنى. ومن شأن الوقت الطويل الذى نمضيه على هذه الأرض أن نصبح أكثر اهتماما بالأمور الموضوعية، وأن يقلل من تصرفاتنا التى تشبه تصرفات المسافرين العابرين القابعين فى غرفة الانتظار. ويبدو أن شو يعبر بذلك عن أن الرغبة فى أن تطول أعمارنا رغبة متأصلة فينا تأصلا قويا. وهى رغبة لا ترتبط فقط بحبنا للتطور، وإنما تظهر فى الاعتقاد بخلود الإنسان أو بمحاولة إطالة العمر بتناول العقاقير.

وسواء اختلف النقاد أو اتفقوا مع باتلر وشو وغيرهما من الأدباء الذين اتخذوا من فلسفة التطور مضمونا لأعمالهم الروائية والمسرحية، فقد أثبت هؤلاء الأدباء قدرة الأدب على مواكبة كل الإنجازات الفكرية الجديدة واستيعابها فنيا، بحيث يعاد تقديمها إلى الناس العاديين الذين ليس فى وسعهم فهم التجريدات النظرية والفروض الفلسفية. لكن متى لبست هذه التجريدات والفروض الجسم الحى النابض الذى منحه إياها الفن فإنها تصير ملكا للجميع، سواء تقبلوها أو رفضوها.

★ ★ ★

١٤ - التعليم

كان العنصر التعليمى فى الأدب مثارا لجدل واسع بين المفكرين والأدباء والنقاد منذ العصر الإغريقى القديم. وهذا يرجع إلى طبيعة الأدب ذاته، ذلك أنه يحتوى على مضمون فكرى يعبر عن نفسه من خلال اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية. التى لابد أن تقول شيئا ذا معنى مفهوم لأكبر عدد ممكن من المتلقين. من هنا ركز البعض على العنصر التعليمى على أساس أن الأديب يستخدم اللغة ليقول شيئا محددا، ولابد للناس أن يتعلموا شيئا مما يقوله، فهو- بداهة - يضع الصالح الإنسانى العام فى اعتباره كلما شرع فى إبداع عمل جديد. وتراوح الجدل بين الرفض المطلق والقبول التام للعنصر التعليمى فى الأدب. ولم يحدث لأية قضية أدبية أن تستمر بهذه الحيوية منذ عصر أفلاطون حتى عصرنا هذا مثل قضية العنصر التعليمى، ولعل استمرارها يرجع إلى دخولها فى عصور كثيرة مجال الجدل العقيم أو السفسطة الفارغة، فلم تكن القضية وضع الأدباء والنقاد بين خيارين لا ثالث لهما : أى قبول العنصر التعليمى أو رفضه، وإنما كان من المفروض أن تدور حول الأسلوب الذى يتبعه الأديب فى التوظيف الفنى والدرامى للعنصر التعليمى. وبذلك يمكن طرح القضية فى ضوء جديد أكثر موضوعية من خلال وضع المعايير الكفيلة بالفصل بين التعليم والتربية عن طريق الدروس والمحاضرات والمواعظ والإرشادات وبين التعليم والتربية عن طريق الأدب والفن.

إن الفنان يربى الناس ويعلمهم، ليس فى هذا شك. لكنه يتبع وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولا، وأبعد عمقا، وأقل مباشرة وتصريحا من الأساليب التى يتبعها المعلمون والمحاضرون والواعظون والمرشدون الذين يوصلون معلوماتهم بأى أسلوب يحمل الأفكار وينتهى دوره تماما بأداء هذه الوظيفة، لكن الفنانين والأدباء لا يفصلون

بين المضمون الفكرى والشكل الفنى، أو بين العنصر التعليمى والمعنى الجمالى. فالفن تجربة سيكلوجية ووجدانية وروحية وعقلية وذهنية بحيث تستولى على المتلقى وتصير جزءا عضويا من كيانه الإنسانى، وذلك دون أن يصرح الفنان بأنه يقوم بمهمة تعليمية أو تربوية. أما رجال التربية والتعليم فيتعاملون مع العقل مباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة، أى يتبعون الأسلوب التقريرى الواضح المحدد، وهو الأسلوب الذى يرفضه الفن الإنسانى الناضج لأنه أسلوب مؤقت ومتغير وليست له علاقة عضوية بما ينقله من أفكار. إنه كالوعاء الذى يحتفظ بمادة معينة لحين نقلها إلى وعاء آخر. أما التعليم فى الفن فيتم من خلال العلاقة العضوية بين المضمون والشكل، أو بين المادة والأسلوب. ويكفى للدلالة على وجود العنصر التعليمى فى الفن أن الإنسان يتغير فكرا وسلوكا عندما يتشبع بعمل فنى ناضج وعميق.

وإذا أردنا تتبع العنصر التعليمى فى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، نجده يرجع إلى عصور مبكرة قبل أفلاطون عندما اعتقد الناس أن التعليم هو الوظيفة الأولى للشعر. وفى عصر أفلاطون نادى الإغريق بهذا الاتجاه الذى تبلور على أيديهم وأصبح قضية فكرية وفنية لا يمكن تجاهلها. بل إن هيزيود الشاعر الإغريقى ورائد الملحمة التعليمية نادى فى القرن الثامن قبل الميلاد بأن قيمة الشعر تكمن فى التعليمات والتسجيلات التى يحتويها، وذلك على النقيض من أرسطو الذى أوضح أن العقل الذى لا يرى سوى العنصر التعليمى فى كل شىء يقابله، عقل لم يبلغ مرحلة النضج بعد.

وكان الشعر قد احتل مكانة مرموقة ضمن وسائل التربية والتعليم عند الإغريق الذين اعتقدوا بأن الأطفال يعرفون الآلهة من خلاله، وأن الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والأشعار جديرون بالمحاكاة والتقليد، وأن كثيرا من الموضوعات والمعلومات، حتى القيادة العسكرية، استطاع هوميروس أن يعلمها للناس فى ملاحمه. لكن أفلاطون هاجم هوميروس لأنه ادعى أن الآلهة يفتقرون إلى الأخلاق، وأنه ليس من اللائق أن يحاكى الناس أخيل فى شكواه وعويله، وأنه لم يحدث قط أن نصب قائد عسكرى لأنه تعلم القيادة من الشعر. ونظرا لهذا،

وبالإضافة إلى الإثارة العاطفية التى تشتت القدرة على الحكم الصحيح، فإن هوميروس قد تم نفيه من جمهورية أفلاطون.

وقد دمغ الناقد الإيطالى المعاصر كروتشى نظرية أفلاطون بأنها انكار كامل لوجود الفن ووظيفته ولكنه من حيث لا يدرى حاول إظهار عدم جدوى النظرية التعليمية فى الفن عندما أكد أن هوميروس لم يكتب كتابا مدرسيا عن أساليب القيادة العسكرية وإنما كتب قصيدة.

وعلى أية حال فإن أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أفسح للشعر مكانة أثيرة بصفته ظاهرة جمالية لا تحمل فى طياتها مواصفات تعليمية. ورفض الفكرة التى تؤكد أن أبطال التراجيديا قد خلقوا ليقلدهم البشر، كما رفض تحويل البطل التراجيدى إلى إنسان كامل الأوصاف، لأن هذا البطل يشترك مع البشر العاديين فى أخلاقه وسلوكه. وفى الفصل الخامس والعشرين من كتاب « فن الشعر » اكتسح أرسطو كل الآراء المؤيدة للعنصر التعليمى عندما أعلن أن الأخطاء والخطايا البشرية التى يرد ذكرها فى الشعر لا تمس جوهره ولا تقلل من قيمته.

ومع سيادة الروح العملية فى الإمبراطورية الرومانية، أعلى الشاعر والناقد اللاتينى هوراس من شأن الدافع التعليمى وراء الشعر واعتبره جزءا جوهريا فيه. ففى كتابه « فن الشعر » أكد على ضرورة قيام الشاعر بالتعليم والإمتاع فى الوقت نفسه وكان الشاعر لوكريتاس قد أوضح أن الفن بالنسبة للتعليم، مثل العسل بالنسبة للدواء المر، فإذا كنا نريد أن يفعل الدواء مفعوله الصحى دون أن يحس المريض بمرارته، فلابد من مزجه بالعسل الذى لابد أن تطغى حلاوته على كل مذاق آخر. أى أن لوكريتاس يمنح الشاعر أو الفنان مطلق الحرية فى أن يكون قاسيا على جمهوره مادام أنه يملك الفن الجميل الذى يمكن أن يحيل قسوة الشاعر إلى متعة للقارئ.

وفى العصور الوسطى كان من الطبيعى وضع العنصر التعليمى فى خدمة الوعظ والإرشاد الدينى. ومع ذلك نجد القديس أوغسطينوس يؤكد فى كتابه «النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التى استشعرها فى الأسلوب الأدبى الذى

كتبت به الأناجيل. كذلك أوضح دانتى أن الفلسفة التى نهضت عليها « الكوميديا الإلهية » تتركز فى الجانب الأخلاقى كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الإنسانية التى هى هدف أى عمل أدبى رفيع. والشعر الذى يتوقف عند حدود التعليم والإرشاد. يتخلى عن جوهره كفن قائم بذاته.

وبرغم تطور النقد الأدبى فى القرن السادس عشر، فإنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمى العملى النفعى فى الأدب. يؤكد الشاعر تاسو أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة، بل ويكرر ما كتبه الشاعر لوكريتاس من قبل حول وضع المتعة الفنية فى خدمة المضمون التعليمى. ويتفق الشاعر الإنجليزى فيليب سيدنى مع تاسو فى أن الشعر هو تعليم ممتع. ولكن الشاعر كاستيلفترو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع أرسطو فى أن الهدف الرئيسى من الشعر هو تجديد النفس البشرية من خلال المتعة الفنية.

وفى القرن السابع عشر يعلى الشاعر المسرحى الفرنسى كورنى من شأن المتعة الفنية التى تعد الفائدة العملية الحقيقة من الشعر، ذلك أن الإنسان لا يستطيع الحصول عليها من مصدر غيره. بل إن المنفعة تنتفى فى غياب المتعة فى حين أن المتعة لا تنتفى فى غياب المنفعة. ويتفق الشاعر الإنجليزى درايدن مع كورنى عندما يوضح فى « مقال عن الشعر المسرحى » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى.

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على العنصر التعليمى بحيث يقول وردزورث فى مقدمة « المواويل الغنائية » إن الشاعر يكتب تنفيذا لالتزام واحد فقط يحتم عليه امتاع القارئ الذى يعرف المعلومات التي تحتويها القصيدة مقدما، ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل. كما يضيف الشاعر شيللى إلى وردزورث فى مقدمة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمى من صميم فؤاده، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارئ العادى بحيث يتمتع بهذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويثق ويتحمل كل ما تأتى به الأيام، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارئ فيما بعد.

هكذا استمر الجدل بين أصحاب النظرة التعليمية وأتباع الفن الخالص، لكن القضية يمكن أن تحسم بمنطق بسيط يتمثل فى أن الفنان أو الأديب يتعامل مع كل المضامين الفكرية والإنسانية والعلمية التى أفرزتها الحضارات المتتابعة على مر العصور، لكن تعامله يقتصر على الزاوية التى ينظر منها إلى هذه المضامين المتشعبة. إنها زاوية الفن. فليس من المعقول أن يتحول الأديب إلى خبير بأساليب القيادة العسكرية عندما يعالج مضمون الحرب فى أعماله، أو يصبح عالم نفس عندما يجسد الأحلام والكوابيس فى مواقفه وشخصياته، أو عالم اجتماع عندما يلقى أضواءه الكاشفة على قضايا الزواج والمرأة والحب والجنس، أو حالما مخرفا عندما يعبر عن آماله وتطلعاته تجاه المستقبل وتطور الوجود الإنسانى نحو عالم أفضل.. إلخ. فالأديب لا يستطيع بطبيعة الحال أن يكون كل هؤلاء وغيرهم فى وقت واحد. فكما أن لكل واحد من هؤلاء تخصصه الذى يعرف كل خصائصه وأسراره، كذلك الأديب له تخصصه وموهبته وفنه وصنعته، ومن هذه القاعدة الفنية الصلبة ينطلق إلى هذه المضامين الفكرية كى ينتقى منها ما يناسب عمله ويتمشى مع طبيعته، ثم يقوم بتجسيد التأثيرات القائمة والممكنة والمحتملة لهذه المضامين على إنسان عصره، ومدى تجاوبه أو رفضه لها. ومن خلال هذه العلاقة المتبادلة بين الإنسان وفكر عصره وروحه يستطيع الفنان أن ينطلق من المؤقت إلى الدائم، ومن الخاص إلى العام، فيبدو كأنه يحتوى الإنسانية كلها فى عمله برغم أنه يتكلم عن أحداث محددة وشخصيات معينة تعيش داخل نطاق عصره.

وهذا يعنى أن الأديب يستفيد من كل الإنجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والفلسفية... إلخ. إنه يستوعبها فى عقله ووجدانه برغم أنه غير متخصص فيها. إنه يلتقط بعينه الفاحصة وبصيرته الثاقبة كل اللمحات الإنسانية المكثفة فى كل فروع المعرفة هذه ثم يخرج منها بعصارة جديدة تماما فى مادتها وشكلها، بحيث تدخل فى عالم الفن الذى يمكن أن يتذوقه الإنسان ويستوعبه مهما اختلف المكان أو الزمان.

١٥ - التكنولوجيا

منذ العصور الأولى للبشرية أدرك الإنسان أن إمكاناته الجسدية والعضلية لن تحميه من غضب الطبيعة وتقلباتها، ولن تلبى له حاجاته العاجلة والآجلة بالأسلوب السريع الحاسم الذى يصوره له عقله وخياله. كان عليه أن يكتشف إيقاد النار، وأن يجرب استخدامها بوسائل ولغايات شتى، وظهرت الحاجة إلى آلات للقطع، والنحت، والسلخ، والحك، والصقل، والضغط، وإحداث الثقوب، وتناول الأشياء، ووصل بعضها ببعض - لاعند الزراع فحسب - ولكن عند البدوى المتجول أيضا. وكل آلة كانت اختراعا منفصلا، وفى الوقت نفسه بداية لسلسلة جديدة من الاختراعات، فإن كل واحدة منها تعرضت لألوان من التحسين تجرى فيها واحدا بعد آخر. وكان هناك فى العصور الأولى مجال لاختراعات رئيسية، يمكن استخدامها فى أنواع لا حصر لها من المعضلات المنفصلة، وتتفتح بها أبواب الإمكانات غير محدودة.

وظل الحال على هذا المنوال الذى جعل من التطور التكنولوجى خادما للإنسان فى عصوره المختلفة. وإذا كانت الأسلحة التى استخدمت فى الحروب نتيجة طبيعية للتطور التكنولوجى، فإن الإنسان لم يشعر أنها تهدد كيانه ومستقبله مادام قادرا على ابتكار المزيد منها بحيث تظل الغلبة له. فقد كان الإنسان سيدا للآلة ومبدعا لها وظل كذلك حتى بداية الثورة الصناعية فى أوربا. تلك الثورة التى كان لمعظم أدباء العالم موقف محدد منها ؛ لأنها أثرت على جوهر وظيفة الأديب نفسه. فلم يعد أحد يتوقع من الأديب أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية، فشخصيته ثانوية، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة وتجسيد أصدائها، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره.

مع الثورة الصناعية أصبح الأديب مضطرا لالقاء الأضواء على المغزى العميق للأحداث، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعى والتاريخى، وضرورتها، والقوانين التى تحكمها، وأن يحل لهم لغز العلاقات الجديدة بين الإنسان والمجتمع. وأن يحررهم وهم يخرجون من أمن المجتمع الزراعى إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقى وسيطرة الآلة، من القلق و الخوف والضياع والإحباط، وأن يرسم للإنسان طريق انتمائه الجديد، فعلى الرغم من الإمكانات والتسهيلات التى قدمتها الثورة الصناعية، والتى لم يكن الإنسان يحلم بها فى عصر من العصور السابقة عليها، فإنه دفع ثمنا غاليا لدخوله فى كيانات أكثر تعقيدا وإن كانت أكثر إنتاجا.

وكما يقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أدى إلى اغتراب الإنسان وانفصاله لا عن الطبيعة وحدها بل عن نفسه ذاتها. فقد أصبح النظام المعقد للمجتمع الصناعى يعنى تحطيم العلاقات الإنسانية وتحويلها إلى علاقات بين الأشياء. ومع تحول الإنسان إلى عبد للآلة ووقوعه تحت رحمتها، ساد التخصص وازداد تقسيم العمل، وأصبح ترسا صغيرا فى آلة هائلة، وفقد نظرته الشاملة للحياة بحيث أصبح لا يرى أبعد من موطىء قدميه، مما أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى، وإيجاد جو خانق من السلبية الداعية إلى اليأس.

من هنا تميز الأدب منذ مطالع القرن التاسع عشر بحنين رومانسى إلى الماضى أو إلى ما سمى بالعصر الذهبى، وإلى مجتمع مثالى لا يكون فيه مكان لتعقيد المجتمع الصناعى ، ولقوانين الاقتصاد الرأسمالى، وللنزعة التجارية، وللمنافسة غير الشخصية التى لا ترحم، ولكل الحقائق الأليمة فى المجتمع الحديث. وكانت هذه الرومانسية موجهة أساسا ضد أصحاب مذهب المنفعة، الذين كانوا يمثلون المبادئ الاقتصادية لعهد التصنيع، من تلاميذ آدم سميث، وكانوا ينادون بالنظرية القائلة أن الاقتصاد الذى يترك كى يسير تلقائيا هو الأكثر اتفاقا مع الروح الليبرالية والازدهار الصناعى، بل مع مصالح الجمهور أيضا. وكان تأكيدهم على أن يكون المبدأ الأساسى للسلوك لبشرى هو الغرائز الإنسانية، السبب فى الثورة

العارمة التى شنها المثاليون والرومانسيون ضد الظلم الاجتماعى، وفى رفضهم للنظريات الفعلية لعلم الاقتصاد، بحيث لم تكن ثورتهم مجرد هروب من الحاضر البائس إلى الماضى السعيد.

وقد ساد هذا الاتجاه الرومانسية الإنجليزية والألمانية بصفة خاصة. وكانت المناداة بتدخل الدولة ولا سيما فى حالة كارلايل، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبرالية بقدر ما كانت تعبيرا عن شعور إنسانى شامل، كما أن وصمه للمجتمع بالانحلال والتفكك كان تعبيرا عن رغبته فى التضامن والتآلف الحقيقى، كما كان فى الوقت نفسه حنينا إلى الزعيم المحبوب المرهوب أو الدكتاتور العادل. وبالمعيار نفسه فإن نزعة الروائى الإنجليزى ديزرايلى الإقطاعية كانت فى جوهرها رومانسية سياسية، وكان ما سمى « بحركة أوكسفورد » رومانسية دينية، وكانت تهاجم الحركة الليبرالية والعقلانية، وتلتمس لنفسها ملجأ من المشكلات المعقدة للحاضر فى عالم يسمو على الطبيعة والأشخاص، وفى حالة مستقرة تتجاوز فوضى المجتمع الليبرالى الفردى، وذلك على حد قول أرنولد هاوزر فى كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ ».

ولقد كان راسكين الوريث الشرعى لكارلايل. فقد اقتبس منه حججه التى هاجم بها الاتجاه إلى التصنيع والليبرالية، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لافتقارها إلى الروح واعتمادها الكامل على المادة الصماء، وشاركه رفضه لفن عصر النهضة وحماسه للعصور الوسطى والثقافة الروحية والدينية، ولكنه حول رومانسيته الاجتماعية الغامضة إلى مثالية جمالية لها أغراض محددة وأهداف يمكن تعيينها بدقة. وكانت واقعية راسكين هذه قد مكنته من استيعاب روح عصره لدرجة أنه أصبح المتحدث باسم حركة أدبية وفنية هامة ذات دلالة تاريخية كبيرة، هى حركة ما قبل رافاييل التى ازدهرت فى أواسط القرن التاسع عشر، ورأت أن فنان عصر النهضة رافاييل قد أخذ من المديح أكثر مما يستحق، ونادت بمحاكاة الاتجاهات الفنية السابقة عليه فى التصوير والنحت، ولا سيما الاتجاهات التى سادت فى أواخر العصور الوسطى. فقد رأى راسكين أن انحلال الفن يرجع إلى المصنع الحديث

بطريقته الآلية فى الإنتاج، وبما فيه من تقسيم للعمل، يحول دون علاقة صادقة بين العامل وعمله، أى أنه يحطم العنصر الروحى ويجعل المنتج مغتربا عن نتاج يديه.

أما وليم موريس - الثالث فى سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار فى العصر الفيكتورى - فقد كان فكره أكثر اتساقا من راسكين، بل كان فى نواحى العلم والعمل أشجع رجال العصر الفيكتورى وأشدهم صلابة، برغم أنه لم يتحرر تماما من متناقضاتهم ومن حلولهم الوسط. لكنه استخلص النتيجة النهائية من فكرة راسكين التى تربط مصير الفن بمصير المجتمع، وأصبح مقتنعا بأن « صنع الاشتراكيين » هدف أشد إلحاحا من صنع فن جيد، وأن انحطاط الفن الحديث، وانهيار الثقافة الفنية والفكر الأدبى، وفساد ذوق الجمهور يرجع إلى فساد المجتمع وانهياره. ذلك أن التأثير المباشر فى تطور الفن أمر لا جدوى منه، وأن كل ما يستطيع الإنسان أن يفعله هو إيجاد الأوضاع الاجتماعية التى تتيح تذوقا أفضل للفن.

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية فى إنجلترا، كما ظهرت فى فرنسا، فى أواخر الثلث الأول من القرن الماضى، وبلغت أوج ازدهارها فى السنوات المضطربة الواقعة بين عامى ١٨٤٠ و ١٨٥٠، عندما وقفت البلاد على حافة الثورة. فقد أصبحت الرواية أهم الأنواع الأدبية بالنسبة إلى ذلك الجيل الذى كان يبحث عن تفسير للظهور المفاجئ لهذا المجتمع، ولخطر الانهيار الذى يهدده. ولكن المشكلات التي جسدتها الرواية الإنجليزية كانت أكثر تحديدا، وأشمل دلالة، وأقل تفلسفا وتعمقا، من تلك التى تضمنتها الرواية الفرنسية.

ويقول أرنولد هاوزر إن وجهة نظر الأدباء والروائيين كانت أقرب إلى الإنسانية والغيرية، لكنها فى الوقت نفسه كانت أشد نزوعا إلى التوفيق والانتهازية. ولقد كان دزرائيلى وكنجزلى ومسز جاسكيل وديكنز هم أول تلاميذ كارلايل. وكانوا يتسمون باللاعقلانية والمثالية، ويدعون إلى سياسة تدخل الدولة، ويهاجمون المجتمع الصناعى والمذهب النفعى والاقتصاد الحر، ويضعون رواياتهم فى خدمة الصراع ضد مبدأ « دعه يعمل » وما ترتب على هذا المبدأ من فوضى اقتصادية.

وكان ديكنز - بصفة خاصة - ممثلا للنمط الجديد من الأدب التقدمى فنيا وأيديولوجيا، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الإعجاب. وحتى هؤلاء الذين رفضوا دعوته الاجتماعية تماما وجدوا فى رواياته تسلية ممتعة. فقد كان من السهل الفصل بين مهارته الأدبية وفلسفته الاجتماعية. كان ينهال بلعناته الدرامية على آثام المجتمع، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم، وصرامة المجتمع الصناعى وافتقاره إلى الرحمة، وعدم عدالة القانون المطبق، والمعاملة القاسية للأطفال، والأوضاع البشعة فى المصانع والمدارس والسجون. ودوت اتهاماته فى كل الآذان، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغى أن يتخلص منه المجتمع.

لكن ديكنز كان يدعو إلى التخلى عن العنف، لأنه يرى فى التمرد والثورة شرورا أعظم من القمع والاستغلال. ولم نسمعه ينطق بعبارة قاسية صريحة مثل عبارة جيته « الظلم ولا الفوضى ». والواقع أن وعى ديكنز الاجتماعى الغامض الضيق لم يمكنه من اكتساب شجاعة جيته ووضوحه، ولذلك كان غارقا فى وهم الاعتقاد بأن النيات الحسنة والمشاعر الخيرية من جهة، واتخاذ موقف الصبر وإنكار الذات من جهة أخرى، كفيلان بضمان أمن المجتمع، ولم يدرك جوهر هذه الدعوة، وما الذى يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجتمع نظير ذلك السلام الذى يبشر به.

أما فى مجال الشعر فقد قاد الثورة ضد المجتمع الصناعى المعقد شعراء مدرسة ليك « البحيرة » بالإضافة إلى جودوين وشيللى ولى هنت وبايرون. والواقع أن الرومانسية الإنجليزية كانت نتيجة طبيعية لرفض العناصر التقدمية للثورة الصناعية، على حين نشأت الرومانسية الفرنسية من رفض الطبقات المحافظة للثورة السياسية. وكان الارتباط بين رومانسية القرن التاسع عشر فى إنجلترا والرومانسية السابقة عليها أوثق بكثير منه فى فرنسا، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلا قاطعا بين الحركتين.

فى انجلترا كانت العلاقة بين الرومانسية والنجاح فى إكمال الثورة الصناعية هى نفس العلاقة التى كانت قائمة بين الرومانسية السابقة والمراحل التمهيدية

المبكرة لتصنيع المجتمع. من هنا كانت قصائد « القرية المهجورة » لجولد سميث، و«الطواحين الشيطانية » لوليم بليك، و « عصر اليأس » لشيللى، تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسا. وكما يقول أرنولد هاوزر فإنه من المستحيل تصور حماسة الرومانسيين للطبيعة بدون عزلة المدينة عن الريف، كما أن من المستحيل تصور تشاؤمهم بدون قتامة المدن الصناعية وبؤسها. فقد كانوا يدركون تماما الأسلوب الذى تحولت به الآلة إلى ديناصور العصر، وكانوا على وعى كامل بدلالة تحول العمل البشرى إلى مجرد سلعة. ورأى ساوذى وكولريدج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للإنتاج الرأسمالى الصناعى الطليق دون رقابة، وأكد كولريدج أن المفهوم الجديد للعمل يعنى أن صاحب العمل يشترى والعامل يبيع شيئا ليس لأى منهما الحق فى شرائه أو بيعه، ويعنى كولريدج به « صحة العامل وحياته، وسعادته ». ومن الواضح أنه كان يمثل بهذا مدرسة شعراء ليك أو « البحيرة » التى شارك فيها مع وردورزث وساوذى، وهى التسمية التى دلت على مدى شغفهم بالطبيعة فى منطقة البحيرات الإنجليزية كموقف مضاد للمدن الصناعية بكل ما تحمله من دخان وتلوث وظلم اجتماعى.

وكان الرومانسيون الشبان من جيل شيللى وكيتس وبايرون قد رفضوا أية مهادنة مع المجتمع الصناعى الملوث واحتجوا على سياسة الاستغلال والاضطهاد ليس فقط فى أشعارهم بل فى سلوكهم فى الحياة، وهو السلوك الذى رفض كل التقاليد السابقة، ومن هنا يمكن وصف الحركة الرومانسية الإنجليزية بأنها حركة ديمقراطية، تهدف إلى صبغ الأدب بصبغة شعبية جماهيرية. وهذا ينطبق حتى على روادها المحافظين، مثل وردزورث الذى وضع نصب عينيه تقريب لغة الشعر من حديث الناس فى حياتهم اليومية، وذلك على الرغم من أن اللغة التى استخدمها فى قصائده لم تكن فى الواقع أكثر تلقائية من لغة الأدب التقليدية التى نبذها بسبب تكلفها وتصنعها. وإذا كانت لغته الشعرية أقل تحذلقا، فإن الشروط النفسية الذاتية التى افترضها كانت أشد تعقيدا. وهو على أية حال يمثل النزعة الذاتية كما تتجلى فى كتاب « الشعر والحقيقة » لجيته مثلا.

وليس معنى هذا أن الرومانسية حركة مضادة للتطور فى جوهرها، ذلك أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى. فقد أكدت بنوع خاص وحدة الحياة كلها، والسعى الشامل إلى النمو والتقدم وصلة الانسان الحديث بالحيوانات والمتوحشين برغم مظهر الحضارة الذى يكتسى به. وعندما نبذت الرومانسية شرور الحضارة الصناعية واستبداد الآلة بمصير الإنسان، لم يقترح أن يعود الإنسان إلى الوحشية، ويظل على تلك الحال إلى الأبد ، بل نادت بأنه إذا تخلص من صنوف الفساد والشر والتلوث التى تجىء بها الحضارة الصناعية المعاصرة ، فإنه يستطيع أن يواصل مسيرته التقدمية نحو الكمال بلا معوقات أو عقبات تقريبا، وخاصة أن مفهومهم للكمال في ذلك الوقت كان بسيطا، وكان الإنسان البدائى البسيط أقرب إليهم من الإنسان الحديث.

هكذا ظل الأديب يحارب كل مظاهر الظلم والقمع والاستبداد التى تخلفت عن الثورة الصناعية. لكن المأساة بلغت قمتها عندما قامت التكنولوجيا بدورها على أبشع وجه فى الحرب العالمية الأولى ثم فى الحرب العالمية الثانية. وذلك فى فترة لا تزيد على أربعين عاما، فقد بدأت الحرب الأولى عام ١٩١٤ واستمرت حتى ١٩١٨، فى حين بدأت الثانية فى عام ١٩٣٩ وانتهت فى ١٩٤٥. منذ ذلك الحين تأثر الأدب العالمى تأثرا شديدا سواء من ناحية المضمون أو الشكل. من ناحية المضمون بدأ الأدب فى تجسيد معانى التشاؤم والرعب والغضب والانتقام والعدم والجريمة والاغتراب والحرب والعنف والقلق والضياع والملل والوهم. ومن ناحية الشكل ظهرت اتجاهات التعبيرية والسيريالية والدادية والعبث والعدمية والتفتت واللإنسانية والوجودية وغيرها من المدارس الأدبية التى أبرزت إلى أى حد أصبح الإنسان المعاصر ممزقاً وضائعا ومغتربا.

ومنذ الحرب العالمية الثانية، وخلال حالة التوتر والقلق التى خلفتها الحرب الباردة كانت دلائل الجانب السلبى الهدام أوضح من محاولات اعادة البناء. وأوشكت روح التفاؤل أن تختفى تماما من الأعمال الأدبية التى نبذت المستويات الأخلاقية التقليدية، والمعتقدات الاجتماعية والسياسية سواء على المستوى الرمزى الفنى أو

المستوى الصريح المباشر. كذلك كان الأديب شاهدا على انهيار الإمبراطوريات والأنظمة الاجتماعية، الأمر الذى ترتب عليه هدم حقيقى للتقاليد والنظم والملكية. وإلى جانب هذا كان هناك نبذ للأسلوبين الكلاسيكى والرومانسى فى الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوبين بالنظام القديم، وبذلك النوع من الفن الذى يخفى الأمراض الاجتماعية بجمال خداع زائف. وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنهما يعطيان صورة زائفة عن الحياة، وذلك برغم ريادة الرومانسية فى التنبيه والتحذير من أخطار التكنولوجيا المتفاقمة.

وأصبحت الفكرة التقليدية عن الفن موضع ازدراء، وفضل عليها « اللافن » الذى اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن. فالأدباء الثوريون المتطرفون الذين نادوا باللارواية واللامسرح لم يحاولوا نبذ كل الأساليب التقليدية، بل استخدموها بمنهج جديد. فلم يتحاشوا الجمال والواقعية فى التصوير ، وإن كانوا قد حاولوا تجنب كل تصميم منتظم، وكل وحدة فى التكوين. ومع ذلك نجد الأديب المعاصر يحقق فى بعض الأحيان، عن قصد أو دون قصد، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب، والتلوين، والترتيب، فى المواقف الدرامية والصور الشعرية التى توحى بالهدم، والخيبة، والفشل، والحرمان، والضياع، والإحباط، واليأس، والخوف، والقسوة.

والقضية ليست قضية تقليد أسلوب من الأساليب أو رفضه، وإنما هى قضية إدماج مختلف عناصر الشكل والمضمون فى كيان الفن، حتى يمكن أن تتلاءم مع الواقع الذى تتعدد جوانبه وتتجدد إلى غير نهاية. وكان من الطبيعى أن يمر الأدب الإنسانى بكل هذه التحولات الفكرية والفنية، العميقة والسريعة ؛ حتى يواكب ايقاع العصر اللاهث الذى لم تقنع فيه التكنولوجيا بالأرض فانطلقت إلى الفضاء والكواكب الأخرى. ولذلك يتناقض كل تشبث متزمت بمنهج فنى محدد، أيا كان هذا المنهج، مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الإنسانى، وتجسيد المضمون الجديد فى أشكال جديدة.

١٦ - الجريمة

كانت الجـريمة من المضـامين الرئيسـيـة التى عـالجـها الأدب العالمى على مـر عـصـوره ابتـداء من الجـريمة الأولى عندمـا قـتل قـابيل أخـاه هابيل، حتى جـرائم الإرهاب الدولى وخطف الطائرات واحتجاز الرهائن فى عصرنا هذا. ولعل الجريمة أو شخصية المجرم كانت تمثل إغراء متجددا للأديب كى يعالجها فنيا ودراميا نظرا لعنصر الإثارة الكامنة فيها، بالإضافة إلى الأحاسيس الغامضة التى تثيرها كالخوف والعطف والشك والريبـة. هنـاك أيضـا من الجـوانب الإنسـانيـة مـا يسـتطيع الأديب تجسـيـده بحكم أنه يعـالج مـضـمـون الجـريمة خـلال نسيج مـتشـعـب ومـتشـابك من العوامل النفسية والظروف الاجتمـاعية والخصـائص الفيـزيقية، والمبادئ الأخلاقية. فإذا كان الأديب يستفيد من فـروع عديدة من العلوم الاجتمـاعية مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والصحة النفسية ، والقـانون، والوراثة، فإنه يتخطى حدود هذه العلوم بحيث يبدو المجرم فى عـمله الأدبى إنسـانـا يعيش مـأسـاة معينـة مـرتبطة بأسـبـاب ونتائج محددة، وليس مجرد حالة معروضة للدراسة والتحليل.

وقـد يقف القـانون عـاجـزا أمـام بعض أنواع الجـرائم التى لا تدخل فى اختصاصه، ومن ثم لا تعد جرائم على المستوى الرسمى ولا ينال مـرتكبوها العقاب. ولكن الأدب فى هذه الحالة لا يقف مكتوف اليدين بل يستطيع من خلال عمل أدبى ناضج أن يعـرى هذا النوع من المجـرمين، وأن يعبئ الرأى العـام ضـدهم، الذى قـد يصل به الأمـر إلى مطاردتهم بوسـائله الخـاصـة. وقـد حـاول بعض علمـاء الإجـرام توسـيع نطاق تعـريف الجـريمة، بإدخـال بعض أشكال السلوك المنحـرف ذات الدلالة الاجتمـاعية التى لم تخضع للقانون بعد. بدأت شـخصيـة رجل الأعمال الـرأسمالى الناجح فى التحول إلى شخصية انتهازى يعيش على دماء الكادحين، ويسمح لنفسه

بارتكاب الجرائم من أجل مضاعفة ثروته. ومن هنا كانت اشارة عالم الجريمة سذرلاند فى كتابه « جرائم الياقة البيضاء » إلى بعض صور السلوك التى يمارسها رجال الأعمال الصناعية والتجارية باعتبارها صورا انحرافية من وجهة النظر الاجتماعية، وإن كانت لا تشكل من الناحية القانونية جرائم.

وعندما يعالج الأديب مثل هذه الجرائم فإنه يكشف عن أوجه القصور فى التعريف القانونى للجريمة. ولذلك يلجأ بعض الباحثين إلى استبعاد فكرة التعريف تماما لما قد تثيره من غموض وبالتالى يركزون على وضع تصنيف للمجرمين، ويرون أن حصر أنماط الجريمة يمكن أن يعطينا توجيها سوسيولوجيا أكثر منه قانونيا فى دراستها. مع العلم بأن الدول تختلف فيما بينها فى تقييم الأفعال الإجرامية، بل إن الدولة الواحدة قد تختلف فيها الجرائم من فترة إلى أخرى. فليست هناك نظرة واحدة محددة تجاه مفهوم الجريمة. وهذه النسبية فى النظرة تفسح مجالا واسعا للأديب كى يصول ويجول بين مختلف الصراعات والمواقف والأنماط.

فهناك أديب يركز على طبيعة وشكل ومجال الفعل الإجرامى، ومن خلال الصراع الدرامى بين المجرم والمجتمع تتجسد أمامنا الظروف الاجتماعية والنفسية للصراع. وهناك أديب يبلور الخصائص الفيزيقية والعوامل الوراثية فى شخصية المجرم من خلال العلاقة بين الجريمة والسلوك الشاذ. وأديب آخر يهتم بإجراءات الشرطة والمحاكم متتبعا ممارسة الحكم والمؤثرات الاجتماعية على القضاة والمحلفين. كما تدور بعض الروايات والمسرحيات حول كيفية تدريب مرتكبى الجرائم وتهذيبهم من خلال الإصلاح بالعقاب، أو حول أسلوب منع جريمة معينة والوقاية منها، أو حول البناء الاجتماعى والتنظيمى للأجهزة الجنائية والنظم العقابية......... إلخ.

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذى يوليه الأدب العالمى لمضمون الجريمة، فإنه يعالجها كظاهرة فردية شاذة فى مواجهة الكيان الإنسانى للمجتمع، مهما كان هذا المجتمع بدائيا أو متخلفا. فلم يحدث فى أى من المجتمعات المعروفة لدينا أن

قام المجرمون بتكوين طبقة أو حتى مجموعة منعزلة خاصة بهم، بل إن الأعمال الأدبية التى تعرضت لهذا المضمون تؤكد أن الأفراد من جميع القطاعات بأى مجتمع يمكن بشكل ما أن يسهموا فى ارتكاب الجرائم. ولذلك فالصراع الدرامى يدور دائما بين المجرم والمجتمع على المستوى الخارجى، أما على المستوى الداخلى فيدور بين المجرم ونفسه.

وفى الروايات والمسرحيات يبدو مرتكبو الجرائم عادة كبشر يحاولون عن طريقها تحقيق منافع خاصة بهم. وهذه المنافع متعددة الاتجاهات والأهداف ولا يلزم أن يجمع بينها ما يسمى فى علم الجريمة بالهدف أو المطلب المعقول، حتى أن بعض الجرائم فد تبدو فى بعض الأحيان وكأنها ارتكبت كهدف فى حد ذاتها، خاصة عندما يتعذر إرجاع أسبابها إلى دوافع معقولة كالكسب أو الانتقام أو الغيرة أو العداء الشخصى أو غير ذلك من الأسباب. وفى الحالات التى لا يكون فيها الدافع مبنيا على سبب معقول يمكن تفسير الدافع إلى الجريمة بأنه حالة من الأزمة النفسية أو المرض العصبى، مما يشير إلى وجود صراعات داخلية عميقة ذات أثر بالغ فى تكوين شخصية مرتكبى الجرائم.

ويتفق الأديب مع عالم الجريمة فى أن الاعتماد السببى فى الأمور الاجتماعية يعتبر قاعدة تطبق على كل الحالات، بمعنى أن كل سبب يؤدى إلى نشوء مجموعة من الآثار، ويكون كل أثر نتيجة لتفاعل مجموعة من الأحداث والأسباب والظروف. ولكن الأديب يضيف إلى عالم الجريمة الخصوصية التى يضفيها على بطله. ذلك أنه لو اتبع نمطية القاعدة الاجتماعية لفقدت شخصياته انسانيتها وتحولت إلى مجرد حالات مطروحة للدراسة. وهذا الاختلاف بين الأديب وعالم الجريمة قد يرجع إلى أن الأول يبدع بناء متكاملاً بهدف الوصول إلى معنى درامى معين، بناء يلعب فيه الخيال دورا قياديا، فى حين يبدأ الثانى من أرض الواقع الراهن فعلا وليس له أن يتخيل إلا فى حدود المنهج السببى الذى يطبق على كل الحالات. فإذا كان من حق الأديب أن يبتكر مقدماته وأسبابه المشكلة لعمله الأدبى، فإن عالم

الجريمة يتقيد بما هو واقع فعلا، ويرى أن السبب فى جريمة ما لا يخرج عن كونه حالة معينة داخلة ضمن إطار ظاهرة الجريمة عموما. وحتى لو بقى السبب على حاله دون تغيير فى عدة أعمال أدبية، فإن النتائج لابد أن تختلف مع تغير الحالات مثلما يحدث تماما فى اختلاف تصرف الأفراد المختلفين كل على حدة برغم تعرضهم جميعا لسبب واحد. فإذا كان تصنيف المجرمين فى علم الجريمة يحيلهم إلى مجرد حالات متشابهة، فإن،الأدب يؤكد أنهم مختلفون اختلاف بصمات الأصابع، مثلهم فى ذلك مثل كل البشر.

وغالبا ما يمزج الأديب بين المجرم والمجتمع لدرجة أننا لا نكاد نميز بين الجانى والمجنى عليه. بل إن بعض الأدباء يتعاطف مع بطله الذى دمغه المجتمع بالإجرام لدرجة أنه يوجه التهمة إلى المجتمع نفسه. فالسبب فى وقوع الجرائم يكون فى النهاية نتيجة لما تحدثه القوانين الجارى تطبيقها داخل المجتمع، بمعنى أن أسباب الظواهر الاجتماعية (ومن بينها ظاهرة الجريمة) ليست أكثر من الصورة المكررة التى يجب أن تتحول من الفرد إلى المجموع كى نحيط بأبعادها الحقيقية. إن التصرف العارض فى السلوك الإنسانى يخضع دائما للقانون الذى تسير بمقتضاه حياة المجموع.

والأديب الناضج يأخذ فى اعتباره التفاعلات البالغة التعقيد بين النواحى الاجتماعية والنواحى البيولوجية التى لها دورها فى تشكيل سلوك فرد معين. وعند القيام بتحديد هذا التعامل يجب ألا يغفل المفهوم المتعلق بتفرد الإنسان أو بإنسانية الفرد، وهذا المفهوم يرفض التعارض بين الناحيتين الاجتماعية والبيولوجية فيما يتعلق بتطور الإنسان وارتقائه. فالإنسان كائن اجتماعى حى، وهو اجتماعى بسبب ماله من طبيعة اجتماعية، كما أنه كائن حى بسبب أن الأعضاء البشرية الحاملة له مخلوقة حية هكذا، ولكل إنسان فرديته المحددة، وتتميز فردية كل شخص فى ميوله الطبيعية وفى قدراته العقلية، كما أن المحتوى الكلى لذاتيته الواعية، أو قل وجهة نظره وحكمه على الأمور وأفكاره، لها أيضا فرديتها وطابعها المميز، وبرغم ما قد يكون من تشابه فيها بين العديد من الأفراد فإن كل فرد يحتفظ فى النهاية بقدر من

العنصر الشخصى منها. كما أن حاجات كل شخص ومطالبه هى من الأمور الفردية. ومن هنا كانت الشخصية المتميزة التى يتمتع بها أى عمل أدبى مهما اشترك مع أعمال أخرى فى معالجة الظاهرة نفسها.

ينطبق هذا المفهوم على كل الجرائم التى اتخذت منها الروايات والمسرحيات مضمونا لها. حتى فى المسرحيات الإغريقية المبكرة والتى كانت ترجع ارتكاب الجريمة إلى قدر خارج عن إرادة الإنسان، يمكن تطبيق هذا المفهوم الاجتماعى والبيولوجى والسيكولوجى على جريمة مثل تلك التى ارتكبها أوديب عندما قتل أباه وتزوج من أمه دون أن يدرى. فالفارق الوحيد بين المفهوم القدرى القديم والمفهوم العلمى الحديث أن القدر انتقل من خارج الإنسان إلى داخله. وما ينطبق على أوديب ينطبق بالقدر نفسه على طابور الأبطال التراجيديين الذين جاءوا بعده وتورطوا فى جرائم أجبروا على ارتكابها، واضطروا إلى التكفير عنها فيما بعد.

ومن الأمور البالغة الأهمية بالنسبة للأديب أن يحدد بدقة فى شخصية بطله العلاقة بين ما هو اجتماعى وبين ما هو بيولوجى، وذلك إذا أراد أن تكون أحداثه ومواقفه متكاملة مترابطة ومؤدية بأسلوب منطقى متماسك إلى بلورة أسباب لجوء الشخصية للجريمة فى سلوكها. فإذا كان الإنسان قد فطر على طبيعة معينة ومزاج محدد، فإن المجتمع من خلال مؤسساته الاجتماعية يعمل على تشكيل طباع الأفراد وإثارة الحوافز والقيم التى من شأنها بث أكبر قدر ممكن من التوافق بينهم وبين الظروف المعيشية التى تنتمى إليها جماعاتهم.

ومن المبادئ المهمة التى توصل إليها الأديب فى مجال الجريمة، أن القضاء على المجرم لا يعنى القضاء على الجريمة. فمادامت ظروف المجتمع المولدة للجريمة موجودة، فإنه إذا أزيل مجرم ما، فلابد أن يحل محله آخر. فمن السهل وجود هذا البديل مادامت الظروف واحدة. ولذلك تبدو الجريمة فى الأعمال الأدبية مضمونا مركبا ونسيجا معقدا متشابكا يحتوى المجرم والمجتمع والعصر فى موقف واحد، وذلك على النقيض من علم الجريمة الذى يلجأ إلى التحليل والتصنيف

والتبويب بدلا من التركيب والتجسيد والتشابك، هذا وإن كان الأديب يستفيد فى معالجة موضوعه بكل الإنجازات والاكتشافات التى سبقه إليها علماء النفس والاجتماع والجريمة.

أما الرواية البوليسية التى اكتسبت شعبية ساحقة بين القراء منذ حوالى قرن ونصف، فقد كانت تهدف إلى التسلية والإثارة خاصة فى روايات إدجار آلان بو الذى أرسى تقاليدها برواية « قتلة شارع المشرحة » عام ١٨٤١، وهى التقاليد التى تتمثل فى الجريمة الكاملة التى لا يترك فيها المجرم أى أثر يدل عليه، والمتهم البرىء الذى تتجه إليه كل الشبهات فى اتفاق عجيب، والمخبر الذى لا يترك شاردة ولا واردة حتى يكشف سر الجريمة، والراوى الذى عادة ما يكون مساعد المخبر الذى يبدى إعجابه الشديد به من وقت لآخر، والشبهة التى تبدو شبهة مؤكدة فى البداية لكن عند انتهاء التحقيق تتلاشى تماما.

وقد سار آرثر كونان دويل على نهج إدجار بو وتفوق فيه منذ روايته الأولى « تشريح اللون القرمزى » عام ١٨٨٧، وابتداعه لشخصية المخبر المشهور شيرلوك هولمز ومساعده دكتور واتسون. ثم دخل الميدان جابورو وجاستون ليروكس وموريس لبلان الذى ذاع صيته بفضل شخصيته الشهيرة أرسين لوبين. ثم جاءت أجاثا كريستى لتستفيد من إنجازات علم النفس فى تحليل دوافع المجرم، ولتدخل الرواية البوليسية فى تراث أدب الجريمة الذى لا يقتصر على الإثارة والتشويق فحسب.

* * *

١٧ - الجنس

الجنس من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التى أثارت جدلا واسعا وخلافا عميقا بطول تاريخ الأدب العالمى. فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الإنسانى، وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية التامة والتحريم المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر. ونظرا لارتباط الجنس بالقضايا الأخلاقية والقيم الاجتماعية، فقد أصبح موقف الأديب الذى يتخذ منه مضمونا أساسيا لأعماله، موقفا صعبا وحرجا، وخاصة إذا كان مجتمعه يعتبر أية معالجة لهذا المضمون نوعا من الإباحية أو الدعارة الفكرية، أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالبورنوجرافية.

ولفظ « بورنى » فى اللغة اليونانية القديمة معناه بغى، فى حين يعنى لفظ «جرافى » يكتب. وبذلك تعنى كلمة « بورنوجرافيا » الكتابة التى يقصد بها إثارة الغرائز الجنسية بطريقة ارادية مقصودة كالتمادى فى وصف العلاقات والاتصالات الخفية بين الجنسين، ولا هدف من وراء هذه الكتابات سوى تصيد أكبر عدد ممكن من القراء، والمراهقين بصفة خاصة. وبذلك تعتبر البورنوجرافيا نوعا من الإنتاج الأدبى فى أحط درجاته.

من هنا كانت حتمية وضع حد فاصل بين أدب الفحشاء، والأدب الرفيع حينما يتناول العلاقات الجنسية بموضوعية علمية ورقى أدبى وفنى، وذلك بالرغم من صعوبة هذه المهمة التى تتحكم فيها النظرة النسبية التى تختلف من أديب لآخر، ومن قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، ومن مجتمع لآخر. فما قد يعتبره أحدهم انحلالا

جنسيا داعرا، قد يراه آخر مجرد نكتة ساذجة سخيفة لا تثير مجرد اهتمامه العابر. ومع ذلك يمكن وضع هذا الحد الفاصل عن طريق تحديد الهدف الذى يسعى إليه الأديب بقدر الإمكان. فإذا كان هدفه تعميق معرفة الإنسان بحياته الخاصة والسرية وتنوير عقله ووجدانه فيما يتصل بهذا الموضوع الحرج الغامض، فلابد أن نضع هذا الأديب فى مصاف الأدباء الذين أضافوا أبعادا جديدة إلى الأدب الإنسانى. أما إذا كان هدفه مجرد الإثارة المفتعلة والتسلية الرخيصة، فإنه فى هذه الحالة لا يختلف كثيرا عن القواد الذى يكسب قوته باستدراج الزبائن إلى بيوت المتعة المحرمة.

ويوضح لنا تاريخ الفن أن الفن التشكيلى كان أكثر حظا من الأدب عندما عالج نفس المضمون وتناول الجسم الإنسانى من كل زواياه، عاريا ومكسوا، يصور وينحت، ما تخيله عن آلهة اليونان وحورياتها التى يطاردها الإله بان وزبانيته، ومغامرات كبير الآلهة زيوس الذى كانت حياته سلسلة خيانات لزوجته هيرا مع نساء البشر، يدخل عليهن فى شكل من الأشكال، فهو ذكر بجع مرة، وثور مرة أخرى، ومطر من النقود الذهبية مرة ثالثة. هكذا كان يتسلل إلى خدر معشوقاته من البشر، أويقابلهن فى الغاب وحول ماء الغدير متنكرا، وقد بلغ به الخداع أن يتقمص شخصية الزوج فى بعض الأحيان.

كل هذه الصور والتماثيل أنتجها الفن التشكيلى بلا أدنى شبهة أو إيحاء بالتردى فى مهاوى الرذيلة التى لا يتمتع بها سوى الخيال المراهق السقيم. والموقف نفسه نجده فى الأدب العالمى الذى يقدم لنا نماذج شبيهة بما صوره المصورون ونحته النحاتون، لكن مصيبة الأدب فى لسانه الذى ينطق بما ينطقه الناس فى حياتهم اليومية. فالأدب لا يستخدم اللون أو الخط أو الكتلة فى التعبير عن مضمونه، بل يستخدم نفس الألفاظ التى يتعامل بها الناس وقد يلزمه صدق الوصف وأمانة السرد بأن يضع على ألسنة أشخاصه ألفاظا مما لا يقال إلا خلف الأستار فى صراحة العشاق، وتأجج العاطفة. فاللفظ المكتوب أقرب إلى الزلل المسجل على الورق، وإثارة مكامن الإحساسات الجنسية بأنواع من الإيحاء والتصوير بالكلمة.

وحين يحرص الكاتب على دقة التحليل النفسى، ووصف الانفعالات التى تجتاح النفس البشرية فى صمت وسرية وغموض فإن من الصعب عليه أن يعزل فى مخيلة القارئ الفعل ذاته عن الإيحاء به، حتى لو اكتفى بالإشارة الخفيفة والتورية والتمويه. ولعل الوسيلة الوحيدة لتجنب هذا المأزق تكمن فى التركيز على روعة التعبير الفنى الذى يتعامل مع الفكر والوجدان ويمنحهما السيادة على الغريزة الحيوانية.

وإذا تتبعنا مضمون الجنس فى الأعمال الأدبية المبكرة فسنجد مثلا منظرا من ملحمة « الأوديسا » يصف فيه هوميروس كيف أحكم الإله هيفستوس أحبولاته حول خدر زوجته الإلهة أفروديت، وضبطها مع عشيقها إله الحرب آريس. ثم دعا الآلهة ليشهدوا على فجورها. ومع أن المنظر كان مأساة بالنسبة للزوج، فقد كان عند مجمع الآلهة سبيلا إلى التندر والتغامز. ومال إله على زميل له يسأله رأيه فى هذا المشهد فأجاب : « ما أحب إلى أن أضبط في أحضان فينوس حتى لو تعرضت لسخرية الزملاء ! » لكن قدرة هوميروس على جمال الوصف وإيقاع الشعر قد نأت بالموقف كله عن التركيز على الصورة الفاحشة لإله الحرب متلبسا.

والأديب الذى يعالج الجنس لا يخشى النقاد الناضجين المتنورين. فهم يحاسبونه على أسلوبه، وقوة بنائه الدرامى وروعة خياله، وفى الوقت نفسه يغتفرون له بل يحبذون تعمقه فى وصف العلاقات الإنسانية، حسيا وروحيا، إذا لم يكن من ذلك بد فى سبيل الحقيقة وصدق التعبير الفنى. لكن الأديب يخشى المسئولين عن تنظيم المجتمع، وخاصة الذين يحرصون منهم على التفكير البيروقراطى الضيق والتمسك بالتقاليد التى لا تقبل الجديد. فهم أقل استعدادا للمغفرة وأكثر تحفزا لادانة الكاتب إذا تعدى الحدود فى وصفه وسرده. وقد شهد تاريخ الأدب العالمى محاكمات شهيرة لأدباء ومفكرين وناشرين ! انتهى بعضها بالإدانة ومصادرة الكتاب، فى حالة التأكد من سعيه إلى إفساد الأخلاق وأنه ليس من الأدب فى شىء، بل هو من صميم البورنوجرافيا.

لكن احتمال الخلط بين الغث والسمين، بين الرخيص والجاد كان قائما بصفة مستمرة فى هذا المجال. ففى حمية الدفاع عن القيم والأخلاق فى مواجهة الأعمال

البورنوجرافية، وقع ظلم فادح على الأعمال الجادة الموضوعية التى تعالج الجنس بمبضع الجراح. حدث هذا فى القرن التاسع عشر عندما قدم فلوبير للمحاكمة على روايته العظيمة « مدام بوفارى » عندما جسد فى شخصية بطلته إيما ما الذى يمكن أن يفعله الفراغ والملل واللا معنى فى حياة المرأة. وكانت محاكمة فلوبير وناشره على أساس تعديهما الصارخ على الأخلاق والدين، لكن نتيجة المحاكمة كانت في صالح الرواية والروائى والناشر عندما صدر الحكم بالبراءة لحسن حظ فلوبير الذى واجه قضاة متنورين يدركون الفرق بين الأدب الموضوعى الصريح والأدب الرخيص المكشوف، وخاصة أن الرواية كانت تتمتع ببناء درامى متماسك قل أن نجد نظيره فى روايات أخرى كثيرة. وكانت المحاكمة هى السبب فى الشهرة الكاسحة التى اكتسبها فلوبير لدرجة أنه ظهر مذهب فكرى جديد عرف باسم « البوفارية » نسبة لبورفارى جعل كثيرات من نساء فرنسا يقلدن إيما بوفارى فى المظهر الاجتماعى على أقل تقدير.

والغريب أنه فى الوقت الذى نجد فيه قضاة مستنيرين من أمثال الذين حاكموا فلوبير نجد نقادا فى منتهى الانحياز والتعصب وضيق الأفق من أمثال ماكس نوردو الذى كتب عدة كتب نقدية منها « الأكاذيب المتعارف عليها بين أهل الحضارة » و « المتناقضات »، و « الانحلال » وهى كتب ذاعت فى أوروبا الغربية فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وترجمت من الألمانية إلى الإنجليزية والفرنسية. وكان أشهرها كتاب « الانحلال » الذى هاجم فيه نوردو مجموعة من الكتاب والفنانين اللامعين فى زمانه، وبأسلوب غاية فى العنف، بلغ فيه حدود الإساءة والتحقير مع سخرية ألمانية ثقيلة الظل. يقول نوردو فى إهداء كتابه إلى تشيزارى لومبروزو أستاذ الأمراض النفسية والطب الشرعى بجامعة تورينو :

« هناك مجال واسع لم تطرقه أنت ولا تلاميذك، وهو مجال الفن والأدب. فالمنحلون عقليا ليسوا دائما مجرمين وعاهرات وفوضويين ولا مجانين صرفا، بل هم فى الغالب من أهل الأدب والفن. وبعض هؤلاء المنحلين فى الأدب والموسيقى

والتصوير قد تقدموا الصفوف فى السنوات الأخيرة بدرجة غير عادية، يجل قدرهم عدد كبير من المعجبين بهم، إذ يعتبرونهم مبدعين لفن جديد، ورسلا للقرون المقبلة.

لقد قمت ببحث الاتجاهات المعاصرة فى الفن والأدب محتذيا طريقتك بقدر الامكان، لأثبت أن تلك الاتجاهات ترتد فى منبعها إلى انحلال أصحابها، وأن حماس المعجبين بها هوس بظواهر تدل على انحلال خلقى وخيال جنسى وجنون مطبق ».

ثم ختم نوردو كتابه بحديث طويل عن القرن العشرين وتوقعاته بالنسبة لأمراض الإباحية والانحلال المتفشية بين الأدباء والفنانين فيقول :

« نختم تجوالنا الطويل المحزن خلال المستشفى - وإنه لكذلك - فإذا لم يكن يشمل العالم المتحضر بأسره، فهو على كل حال عالم الطبقة العليا من سكان المدن الكبرى.

سجلنا ملاحظاتنا عن ظواهر الانحلال والهيستريا كما تتجسد فى فنون زماننا وشعره وفلسفته، وشاهدنا الاختلال العقلى الذى أصيب به المجتمع الحديث، وكيف تجلى فى أشكاله المتعددة الغيبية ونعنى بها التعبير عن العجز فى ملكات التنبيه والتركيز، ووضوح الفكر، وعدم القدرة على التحكم فى المشاعر، ومرد ذلك ضعف المراكز العليا فى المخ. والإيجومانيا، وسببها خطأ أعصاب الإحساس فى التوصيل، وتبلد مراكز الإدراك والملاحظة واختلال الفطرة. ثم الواقعية الكاذبة الناجمة عن نظريات مشوشة فى علم الجمال، ومظهرها التشاؤم والتمادى فى الأفكار الشهوانية والصور الجنسية. وفى أخطر وسائل التعبير دنسا وسوقية ».

ولم يكن ماكس نوردو بهذا يدرك أنه لا حد للفن والأدب سوى القانون العام الذى يحمى من الانحلال والفحشاء والبذاءة والسبب العلنى. أما ما تعدى ذلك فهو حجر على حرية الرأى وانطلاق التعبير وطاقة الإبداع الفنى. ومن الواضح أن الأديب البورنوجرافى يدرك هذه المفاهيم جيدا، ويعرف مقدما مغبة عمله وخطر بضاعته، ولذلك يلجأ إلى وسائل النشر الملتوية والتوزيع المستتر، مثله فى ذلك مثل مهربى المخدرات والقوادين تماما. ولكن يبدو أن الإرهاب الفكرى الذى مارسه بعض

النقـاد من أمـثـال مـاكس نوردو قـد جـعل روائيـا إنجليـزيا كبـيـرا مـثل د . هـ. لورانس يدرك مـغبـة تأليفه لرواية « عشيق الليدى تشـاترلى » على الرغم من أنه كان أبعد الروائيين عن البـرنوجـرافـيـا. فقد أراد فى هذه الرواية أن يبلغ أبعد مدى للصـراحـة فى مـعـالجـة مـوضوع العـلاقـات بين الرجـال والنسـاء مـعـالجـة اجـتـمـاعـيـة سيكلوجيـة عميقـة فلم يتردد لحظة فى متـابعـة الليدى وعـشيـقهـا حـارس زوجـهـا فى رحـلات الصيد « لا عند باب غـرفـة النوم بل حتى الفراش حتى يبقى القارئ مـلازمـا لهمـا » على حد قول ممثل النيابة فى القضية التي رفعت فى الستينيات من القرن العشرين ضد دار بنجوين للنشر التى قامت بطبع الرواية.

ولم يحـاول لورانس طبـع الكتـاب فى إنجلترا. فـقـد مـات عـام ١٩٣٠ ولكن بعـد أن ذاع صيت الرواية فى أنحـاء العـالم، وقـامت الجـامـعـات بتـدريسـهـا وأشـاد النقـاد وأسـاتذة الأدب بصـراحـة لورانس وشـجـاعـتـه، وأصـروا على تبـرئتـه من تهـمـة البـورنوجـرافـيـا بالنظر إلى هدفه الاجـتـمـاعى والسـيكلوجى الجاد. إنه يحض على ضرورة اكتمال علاقات الجنس جسما وروحا، وعلى تنشئة الشباب ليصبحوا رجالا ناضـجين يتـحـمـلون تبـعـاتهم فى الحـيـاة على أسـاس العناية بقـواهم الجـثـمـانيـة والعاطفية. فالمجتمع التقليدى يجبر الشباب على اعتبار الجنس من الأمور المخجلة، أو على الأقل التـافـهـة، لذلك يلجـأون إلى الاتصـالات العـاجلة العـابرة فى خـفـيـة. ولورانس ينعى على العـلاقـات الجنسيـة عدم مسئوليتها، ولذلك قدم روايته لأجيـال الشباب حتى يتعمقوا التفكير فى هذا الموضوع الحيوى الخطير.

ظلت الرواية ممنوعة من النشر ثلاثين عاما بعد وفاة مؤلفها. وفى الستينيات عندما تم تعديل بعض نصوص قانون النشر فى بريطانيا قامت دار بنجوين للنشر بطبع مائتى ألف نسخة منها، واستعدت لتوزيعها بإبلاغ بوليس سكوتلانديارد بالأمر، فقد تسلم البوليس اثنتى عشرة نسخة كانت بمثابة جسم الجريمة فى تقدم مـدير عام بنجوين للمحاكمة فى أولد بيلى أمام قاض واحد ودستة من المحلفين المختارين كالعادة من أوساط الناس، المعروفين بالنزاهة والاستقامة دون نظر إلى ثقافتهم أو

إلى صلاتهم بأدب رفيع أو رخيص. وكانت قضية ترددت أصداؤها فى العالم وانتهت بالبراءة وخروج الرواية إلى السوق وتخاطفتها الجماهير بين يوم وليلة.

وهكذا أثبت القضاة والمحلفون فى قضيتى فلوبير ولورانس أن وعيهم الفنى والحضارى والفكرى يمكن أن يرتفع كثيرا فوق مستويات النقاد من أمثال ماكس نوردو. إن الأدب فن له كامل الحرية فى التعبير، إذا كانت الحرية تؤتى ثمارها فى إلقاء الأضواء الفنية الموضوعية على السلبيات التى تعتور السلوك الإنسانى والاجتماعى. ولم يقل أحد من النقاد الموضوعيين إن الاصلاح عن طريق الأدب يكون بالخطابة وإزجاء الحكم والنصائح والمواعظ، وإنما يكون بإبداع الأعمال الإنسانية الناضجة أولا وأخيرا. أما إذا اتضح أن الكاتب يطرق الموضوعات الشائكة للتشويق، ويسلك طريق الذيوع والنجاح الجماهيرى بالدعارة الأدبية، فإن ما يكتبه يجب أن يدرج تحت بند البورنوجرافيا ويحاسب عليه حسابا عسيرا.

وإذا كانت اكتشافات فرويد فى علم النفس قد ركزت الأضواء الساطعة على الجنس كمضمون فنى وأدبى منذ أواخر القرن التاسع عشر، فإن فرويد فى واقع الأمر لم يأت بما هو جديد تماما، بل اكتشف أو عرف بما هو موجود فعلا. فالكلاسيكية الإغريقية أعربت عن وجهة نظرها فى الجنس بملاحمها الشعرية وأعمالها التشكيلية كما سبق أن قلنا. كذلك تميز الأدب اللاتينى بتصوير القسوة والعنف والسادية فى الجنس، ثم ظهرت الإباحية لتعكس واقع التدهور والسقوط الذى كان يعانى منه المجتمع الرومانى.

وفى نهاية العصور الوسطى برز مضمون الجنس على سطح الحياة الأدبية، وبدأ يتحدى الرقابة التى فرضتها السلطات الكنسية. ومن أبرز الأعمال التى اتخذت من الجنس الصريح مضمونا لها قصص « ديكاميرون » التى كتبها بوكاتشيو فى القرن الرابع عشر.

وبعد حركة الإصلاح فى أوروبا تأرجحت قضية أدب الجنس بين الرقابة وعدم الرقابة، وتلا ذلك ظهور فئة جديدة وجدت فى جو الحرية النامية فرصة

الاستغلال التجارى للأدب البورنوجرافى، ومهدت الجو لانتشار الكتب والترجمات التى شاعت سرا فيما بعد فى عصر الملكة فيكتوريا الذى ظهرت فيه أول ترجمة إنجليزية لـ « كاما سوترا » أسطورة الهندوس فى فنون الجنس وكتابهم الفاضح، وفى الوقت نفسه كانت « مذكرات كازانوفا » توزع فى الخفاء، كما نشر السير ريتشارد بيرتون كتابه » الحديقة المعطرة ».

وشهد النصف الثانى من القرن العشرين موجة عارمة من الأدب البورنوجرافى وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. ففى عام ١٩٤٥ ظهر كتاب « بئر الوحدة » وعام ١٩٦٤ « مذكرات فانى هيل »، وعام ١٩٦٧ كتاب « آخر طريق من بروكلين » ثم جاءت مسرحية « أوه كلكتا » التى اعتبرها الكثيرون حملة انتهازية ضد القيم والأخلاق. ومع عرض الفيلم الأمريكى « وادى العرائس » ثم سلسلة أفلام «إيمانويل » و « التانجو الأخير فى باريس » بدأت تظهر روح الاشمئزاز عند الكثيرين الذين تنبهوا إلى خطورة الإباحية التى تعتبر استغلالا بشعا للحرية الثقافية، وموجة عاتية تحاول السيطرة على العقلية الحديثة. كما أن الأفراد الذين لا يدركون خطورتها مهددون بتحطيم حياتهم العائلية والقضاء على معنى الحب وقيمته الروحية والمعنوية.

وهكذا لن تهدأ أوار الحرب بين أنصار الأدب الرفيع والفكر الجاد اللذين يجسدان ويبلوران الجنس كطاقة دافعة بناءة يتحتم على الإنسان استخدامها فيما هو خيره وتقدمه، وبين أنصار الأدب الرخيص الذى يداعب غرائز القارئ ويثيرها إثارة هى للمرض أقرب. وهذه الحرب فى حقيقتها حرب بين الأصالة والزيف، بين الحضارة والتخلف، بين النضوج والمراهقة، بين الفن الراقى والاستغلال التجارى. وهى حرب وإن كان الرواد الأصلاء يدفعون ثمنها في بعض الأحيان، إلا أنهم أثبتوا قدرتهم على كشف الزيف والتخلف والاستغلال التجارى من خلال أعمالهم الأصيلة التى صمدت لاختبار الزمن. فالأدب - لحسن الحظ - تكمن فى داخله قوة تصحيحية قادرة على تعديل مساره مهما دخل فى متاهات جانبية، أو حلقات مفرغة، أو طرق مسدودة.

١٨ - الجنون

يقول الناقد إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون. فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى، فإن الموقف الأقصى لدى البشر - فيما عدا الموت - هو ذلك الحد الذى ينطفئ عنده نور العقل. ولعل أشهر المسرحيات التى بلورت هذا الحد هى « أندروماك » لراسين و« الأشباح » لإبسن. ونظرا لأن أنواع الجنون ودرجاته تختلف باختلاف الظروف والمواقف والأشخاص فقد وجد الأدب العالمى مضمونا خصبا فى الجنون منذ عهد الإغريق الذين وجدوا فيه إطارا متعدد الدلالات والظلال ليحيطوا به مآسيهم حتى تحتفظ بحميتها وسخونتها وأحاسيسها المثيرة. إنه لا يعنى فقدان العقل بمفهومه التقليدى، وإنما يقصد به الأوضاع القدرية الغريبة التى تجد الشخصيات نفسها وقد تورطت فيها بحيث تدفعها إلى أفكار وسلوكيات لا تمت للمنطق العقلى بصلة. وغالبا ما كان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدى الذى يحاول التصدى لها، وخاصة عندما تتجمع الصدف الجنونية كى تشكل لغزا يعجز عقل البطل عن حله. مثلا نجد أوديب فى مسرحية سوفوكليس يتحدد مصيره كله بعد أن يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطأ ليلتقى هناك بالرجل الخطأ.

ويبدو أن الآلهة كانت تعاقب الأبطال التراجيديين لما تعتبره خطيئة الكبرياء أو « الهوبريس » التى يقعون فى براثنها. وهذه الخطيئة لم تكن مجرد اعتزاز البطل بكيانه وكرامته وفكره ومنطقه فى نظر الآلهة، بل كانت نوعا من جنون العظمة إذا جاز لنا أن نستخدم الاصطلاح السيكولوجى الحديث. ونظرا لأن العظمة هى من صميم وجود الآلهة فإن محاولة البطل المأسوى الحصول عليها هى نوع من الجنون

الذى يصور للبشر قدرتهم على تقليد الآلهة. ومن هنا كان العقاب المأسوى الذى ينزل بالبشر عندما يحاولون التشبه بالآلهة. وهذا ما حدث مثلا لبروميثياس عندما حاول سرقة مفتاح المعرفة كى يتساوى البشر بالآلهة ويحصلون على علم الآلهة. فقد ربطت بروميثياس فوق صخرة وتركته للطيور الجوارح تنهش قلبه وكبده.

أما الجنون فى مآسى شكسبير فيبرر من خلال تنويعات أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا، فإذا كان أبطاله يملكون قدرة فائقة على المعاناة والتحمل، وهى قدرة تتجلى دائما كلما زادت معاناتهم وضاق عليهم الخناق، فإنهم يصلون إلى فهم أعمق وإدراك أشمل للحياة، لكن هذه القدرة الفائقة ترتبط دائما بنزعة إلى الجنون. وقد يبدو هذا المفهوم متناقضا لأن الجنون يعنى ضياع السيطرة على العقل والجسم معا، فى حين يبدو البطل الشكسبيرى قادرا على إدراك العالم إدراكا شاملا وعميقا بعد مروره بمراحل المعاناة المتصاعدة. ومع ذلك من السهل تتبع أعراض الجنون المتنوعة المختلفة على الأبطال المأسويين عند شكسبير، فمثلا يصاب هاملت بما يشبه الجنون أو تصنع الجنون بعد طول معاناة وصراع نفسيين، وبعد طول تأمل فى فكرة الانتقام وكيفية إخراجها إلى حيز التنفيذ. لكن فكرة الجنون المسيطرة على هاملت لا تفقده القدرة على الإدراك والوعى، بل تعمق هذه القدرة وتضاعف من حدتها، لدرجة أنه يدفع بولونيوس إلى القول :

« كم تحمل إجاباته أحيانا من عميق المعانى !

تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون

فلا يمكن للعقل والمنطق أن يلداها بمثل هذا العمق ».

كذلك يصل الملك لير فى معاناته إلى الجنون الحقيقى، لكنه يصبح أكثر ادراكا للشر الذى يسيطر على العالم وظلم البشر وزيفهم من ذى قبل عندما كان عاقلا بالمفهوم التقليدى. ومن خلال هذه المفارقة يصل شكسبير إلى توليد الحكمة من الجنون. وهذا ما يعبر عنه إدجار بأسلوب مباشر حين يقول معقبا على حديث لير وهذيانه المجنون : « يا لها من حكمة كامنة فى الجنون » مما يذكرنا بالمثل

العربى الذى يقول : « خذوا الحكمة من أفواه المجانين »، كذلك تنتاب عطيل نوبات من الهـذيان عندمـا يصل إلى أعلى الوعى بالشـر الذى يرتكبـه. أى أن البطل التراجيدى عند شكسبيـر يمر بخبرة الجنون بشكل أو بآخر. وهى خبرة عميقة عنيفة شاملة بحيث تحتوى فى نهاية الأمر التجربة الإنسانية بصفة عامة والتطهير الكامل للنفس البشرية ذلك أن الجنون بكل المعاناة والآلام المصاحبة له تصل بالبطل إلى قمة التطهر.

ويبدو أن ربط شكسبير الحكمة بالجنون يرجع إلى اعتقاده بأن الجنون يعرى الإنسان من كل مظاهر النفاق والرياء والزيف الاجتماعى وكل ما من شأنه أن يمنعه من قول الحق والحقيقة. ولاشك أن الحق والحكمة هما وجهان لعملة واحدة. وعندما يصبح الجنون عند البطل التراجيدى فى مسرح شكسبير طريقا للحكمة، فإن العقل لابد أن يتخلى عن بعض من غروره ؛ لأن الإنسانية - كما يقول الناقد ليتش فى كتابه عن « التراجيديا الشكسبيرية » - تستطيع أن تثبت وجودها من خلال قدرتها على المعاناة، وعلى إدراك معنى هذه المعاناة.

يتجلى هذا المفهوم فى رواية « الأبله » للروائى الروسى دوسيتوفسكى، والتى تدور حول بطل عجيب هو الأمير مويشكين. إنه شاب طيب القلب مصاب بداء الصرع الذى كان يعالج منه فى إحدى المصحات السويسرية ثم عاد إلى بلاده دون أن يتم الشفاء. وهو فى وداعته وخجله صريح صراحة الأطفال، وذلك أن دوسيتوفسكى نفسه حدد غرضه من تأليف هذه الرواية بأنه « تصوير روح جميلة حقا » فقد جسد فى بطله كل عناصر البراءة والسذاجة والنقاء والعفوية والتلقائية في مواجهة مجتمع يفتقر إلى كل هذه العناصر وغيرها، مما جعله ينظر إليه كمجنون يهذى بأقوال لا معنى لها، ويأتى تصرفات لا تصدر إلا ممن فقدوا عقولهم. وكأن الحكمة والتعقل قد أصبحا مرادفين للنفاق والزيف والرياء والخداع والكذب. لذلك لم يعرف مويشكين كيف يسلك فى المجتمع وكيف يتعامل مع الناس الذين كثيرا ما تساءلوا عن فائدته فى الدنيا.

لكن مويشكين فى كلامه البسيط الواضح المباشر يبدو خيرا من أولئك الذين يدعون الحكمة والعقل. إنه بمثابة التجسيد الحى للحق والحكمة والنقاء فى مواجهة الزيف والخداع والتلوث، ولذلك فهو حجر عثرة فى سبيل المسار المزيف للمجتمع. لكن جهله بألاعيب المجتمع ومؤامراته لا يبعث على السخرية والاستهزاء بل يثير الشفقة والتعاطف، أما بساطته فتفتح له صدور الناس، وبعده عن أى مظهر من مظاهر الزيف يخلق له قوة عجيبة.

هذا هو المفهوم الذى أقام عليها دوسيتوفسكى روايته. إننا أمام رجل أبله فى عرف الجميع، لكنه يبدو مثال الحكمة، وأناس عقلاء لكنهم يبدون فى مسلكهم كالمجانين. فأى حياة أحق بالتكريم والتقديس ؟ حياة ذلك الأبله المجنون أم حياة هؤلاء العقلاء المتزنين ؟ ووسط هذا الخضم من الإنسانية المضطربة تسير الأحداث بالبطل وتتصاعد حتى اللحظة الأخيرة التى يطبق فيها الجنون على عقله. وكأن المؤلف يريد القول بأن المجتمع المزيف لابد فى النهاية أن يحكم بالجنون على كل أنقياء القلب.

فى عام ١٩٣٧ كتب الروائى الأمريكى جون ستاينبك رواية « عن الفئران والرجال » وهى تدور حول حياة اثنين من فلاحى الأرض الأجراء : لينى الفلاح الأبله المعتوه ذى البنية القوية الهائلة، وصديقه جورج الذى نذر نفسه لرعايته. ويشترك الاثنان فى حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد لينى إلى المقدرة العقلية التى تمكنه من اتخاذ المنهج السليم. ومن السهل ملاحظة حاجة لينى الواضحة إلى جورج، كما نلحظ حاجة جورج إلى لينى وإن كانت أقل وضوحا فإنها لا تقل عنها شدة. ذلك أن جورج فى حاجة إلى لينى لسبب آخر غير مجرد ضعفه العقلى، إنه لا يقوم على حماية لينى ورعايته، وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط. إن لينى لا يتكلم إلا بإذن من جورج. وإن كان جورج يسيطر على لينى لكى يحميه من ارتكاب أفعال لا يمكن أن يكون مسئولا عنها بسبب قصوره العقلى، فإنه ليس بالراعى الذى يكرس حياته كلها فى التفكير من أجل غيره، بل إنه يكتسب الإحساس بقوته الشخصية من إصدار الأمر إلى لينى.

فى عام ١٩٣٨ كتب ألبير كامى مسرحيته الأولى « كاليجولا » كى يجسد اللحظة التى ينطلق فيها جنون السلطة والسطوة من عقاله. فقد كان كاليجولا حاكما رومانيا مهذبا عادلا حتى اللحظة التى تبدأ فيها أحداث المسرحية، والتى بدأ يشعر فيها بعد وفاة أخته وخليلته دروزيلا بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل وملأت نفسه سموم جنون العظمة والاحتقار لكل ما حوله والرعب منه، ومن ثم فقد أطلق لنفسه عنانها كى تصل إلى آفاق يعجز العقل عن إدراكها. ثم لم يلبث أن أدرك أن ما يفعله ليست الحرية الصحيحة لأنه يتحدى حدود المنطق الإنسانى، ويحاسب كل شىء حوله ويلغى وجوده مستعينا بما لديه من القدرة على رفضه وإنكاره وهو يقضى على دنياه بالعنف المخرب الذى يدفعه إليه عقله الجامح ونهمه إلى الحياة. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه الأرض وسيجعل الناس لا يتعرضون للموت بل ينعمون بالحياة.

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على المعارضين له. وما دام يملك السلطة فمن حقه أن يمارسها بحرية تامة لا يحدها قيد ولا تعرف الاعتدال، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الخاص الذى يصل إلى حد الجنون العابث الذى يهدر كرامة الناس ولا يقيم وزنا لأية قيمة من القيم. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد فى الإمبراطورية يأمر بما يشاء ولابد أن تنفذ مشيئته، وويل لمن يعترض. ذلك أن متعة كاليجولا الكبرى كانت فى تحطيم كل شىء، وسلب الأموال واغتصاب النساء، وتوزيع الموت حتى على أصدقائه المقربين. وحتى عشيقته كايزونيا فقدت حياتها على يديه بعد أن وقفت إلى جانبه فى نزواته الجنونية، وعندما حاولت فى نهاية الأمر أن تهدئ من نفسه الجامحة خوفا عليه وحرصا على سعادته. ذلك أنه يقرر « لابد من القضاء على الشاهد الأخير ».

ونظرا لأن الجنون ليست له حدود فقد وجد كاليجولا سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته. ومع ذلك كان يحس بالفراغ فى وجود الناس من حوله. هؤلاء الذين تناقصوا أو انفضوا من حوله حين بدأ الآخرون يتآمرون عليه للتخلص منه ومن جنونه الذى فتح عليهم أبواب الجحيم. عندئذ بدأ يشعر بالوحدة القاتلة التى يؤرقها

جنون العظمة وأشباح الذين قتلهم وشبح الموت الذى يهدده. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين، وهو لا يشك فى أنهم سيقتلونه يوما ما، ولكنه لا يخاف ولا يحذر، ليس لأنه شجاع، بل لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده. لكنه أدرك فى النهاية أن الإنسان لا يستطيع إنقاذ نفسه بمفردها ولا أن يكون حرا على حساب الآخرين. فقد كانت الحرية المطلقة والسلطان الذى لا يحده شىء هما سر جنونه. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة لا يفهم كنهها. إن جنونه ليس جنونا تقليديا، وإنما جنون إنسان امتلك حرية مطلقة، ولهذا فهو يتصرف كالمجانين.

فى عام ١٩٤٩ كتب الأديب السويسرى فريدريش دورينمات مسرحية «رومولوس العظيم » التى تدور حول حكم آخر أباطرة الإمبراطورية الشرقية الذى اتخذ قرارا جنونيا فى ظاهره، لكنه يحمل فى طياته كل معانى الحكمة التى تتأتى من الاعتراف بالأمر الواقع ومواجهة الحقيقة. فبعد دراسة طويلة لأسباب الانهيار وعلامات الموت الزاحف على إمبراطوريته، اتخذ رومولوس قرارا نهائيا بأن يكون الإمبراطور الأخير لتلك الدولة. فقد تحتم على الإمبراطورية أن تموت وتندثر، وبمنتهى الجرأة أعلن الإمبراطور قراره فى اللحظة الأولى لحكمه الذى استغرق عشرين عاما، وأكد أن موت الإمبراطورية لن يكون إلا على يديه شخصيا فإذا كانت الإمبراطورية قد منحت هبة الحياة ولكنها فرطت فيها بمنتهى البساطة فليس من حقها أن تستمر فى الاحتفاظ بها.

ويقول دروينمات عن بطله إنه ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما، والعالم من حوله لم يستطع إدراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب. فقد تعود الناس أن يربطوا بين التعقل والاتزان والرزانة وبين الزيف والنفاق ووضع الأقنعة لإخفاء الحقيقة، لذلك بدا رومولوس مجنونا عندما أثبت قدرته على النفاذ إلى ما وراء الوجه الظاهرى للحقيقة، بحيث يرى المشاعر الإنسانية التى تتدفق فى الشخصيات المحيطة به بصرف النظر عن الأقنعة التى تحاول وضعها على وجوهها، ولم يجد رومولوس حرجا فى أن يظن الناس أنه أبله، ذلك أنه قام بدور الأبله على خير وجه.

فى عام ١٩٦٤ كتب الأديب الألمانى بيتر فايس مسرحيته ذات أطول عنوان فى تاريخ المسرح العالمى : « اتهام واغتيال جون بول مارا، تعرضه فرقة ممثلى مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت إشراف المركيز دى صاد » والتى اصطلح النقاد على تسميتها « مارا - صاد » على سبيل الاختصار. وتدور الأحداث الدرامية فى مصحة الأمراض العقلية فى شارنتون التى يديرها المدعو كولبير الذى يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم نابليون، فى حين يقوم مساعدو كولبير بجلد المجانين من حين لآخر على سبيل الإرهاب. وفى الجو الشاذ الجنونى يقوم المركيز دى صاد بتأليف مسرحية عن مصرع مارا، التى تقدم وتمثل تحت إشرافه. ولكن المسرحية لا تسير حسب خط درامى متسلسل، لأنها تجسد أحداث الثورة الفرنسية، كما تخيلها مارا المحموم قبيل مصرعه، وهو جالس فى حوض الاستحمام ينزف دما من القروح التى فى جسده، هذه الصور المحمومة، التى يطلقها خيال مارا، تقطعها زيارات شارلوت كوردى التى تجهز عليه فى نهاية المسرحية بضربة واحدة.

وتدور الدراما كلها فى مجرى الوعى عند مارا، أى أن الأحداث راهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور، إذ يستعيد مارا ذكرياته وخطبه مجسمة فى مواقف ومناظر مرئية، وهو يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شىء فى خياله مثل مؤلف المسرحية دى صاد الذى يوجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج. ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودى صاد، وهو الجدل الذى يتجسد مع مراحله الحدث الدرامى الرئيسى. ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودى صاد، بل يمتد ليشمل كولبير، مدير المصحة، الذى يعلق على الثورة. وكذلك مقدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المركيز دى صاد بأسلوب غوغائى، ثم روكسى ذلك الثورى المتعصب، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم. وقد وجد فايس فى جو الجنون فى المصحة خير تجسيد للصراعات التى دارت رحاها سواء على المستوى الخاص للمسرحية أو المستوى العام للثورة الفرنسية.

أما فى الأدب العربى فغالبا ما ارتبط الجنون بجنون العشاق والشعراء. وخير دليل على هذا مسرحية أحمد شوقى الشعرية « مجنون ليلى » ثم مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية « ليلى والمجنون ». أما أحمد شوقى فقد اختار لمجنون بنى عامر اسما من الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها الرواة، وهو قيس بن الملوح ثم كنى عنه فى بضعة مواضع بأبى المهدى، واتخذ مضمون مسرحيته من أكثر الروايات التى دارت حول حياة قيس منطقية ومعقولية.

فقد نشأ قيس وليلى فى بيتين من أشرف بيوت بن عامر، فتعارفا طفلين، ثم استحالت مودتهما إلى غرام مع الأيام ثم شبب بها قيس فى شعره فحيل بينها وبينه نزولا على سنة البادية، بحيث زفت إلى غيره، فاتقد هواه واشتعل قلبه حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هى الجنون أو تكاد. وتصل المأساة قمتها عندما تحتم تقاليد البادية هدر دماء قيس الذى أعلن هواه وجر بذلك على نفسه وعلى ليلى العار والفضيحة.

وإذا أدركنا أبعاد الخلفية الاجتماعية وراء مواقف المسرحية، سنجد أن الجنون كان نتيجة طبيعية لغرام قيس الملتهب بليلى. فسكان البادية يعيشون فى فراغ رهيب حيث القلب خلى والمطمع ضئيل واللهو ساذج والرزق محدود والحب برىء، حيث تمر الحياة والأيام فى تشابه قاتل : بياض نهار وسواد ليل، نهار ممل وليل مضجر طويل، وفى وسط هذا الملل والضجر قد يتفتح قلب البدوى للهوى فإذا هو الهم الشاغل والفصل الحافل فى حياته، إن لم يكن حياته كلها. ومن الطبيعى فى ظروف البادية أن يصبح الهوى عزيز المنال، بل إنه يصبح مستحيل المنال كلما اندفع صاحبه وراءه اندفاع المتكالب المجنون، إذ إنه لا يرى حياة له بعيدا عنه. وليس له سوى أن يختار بين الجنون أو الموت إذا لم يحصل على مناه. وبالفعل كان هذا مصير قيس : الجنون ثم الموت.

وكان أحمد شوقى ماهرا فى تصوير جنون قيس، إذ إنه لم يجعل منه مجنونا أو معتوها تقليديا، بل جعل من جنونه تجسيدا حيا متوترا لشاعر مرهف ذى قلب

مغرم جريح. وكان من الطبيعى أن يختلف الناس فى مسألة جنونه، فقد آمن البعض بأنه مجنون تماما، فى حين رفض البعض الآخر هذا الاعتقاد رفضا باتا، هذا فى الوقت الذى وقف فيه فريق ثالث من جنونه موقفا زاخرا بالشك والحيرة وضياع اليقين. وحتى ليلى نفسها كانت مصابة بهذه الحيرة. لعل هذا يرجع إلى أن تصرفات قيس المحيرة كانت تؤيد رأى كل فريق على حدة، فهو ينتقل من موقف المفكر العاقل المنطقى، إلى الشاعر المصاب بالهذيان والغيبوبة إلى المجنون الذى يتصور صورا لا يمكن أن تخطر فى خيال عاقل، لدرجة أنه يرى الجن ويصفهم ويتحدث معهم. ومن هنا كان جنون قيس مادة دراميـة خصبة لتعميق أغوار شخصيته، مما جنب المسرحية أن تتحول إلى مجرد قصائد غنائية متتابعة وهو الخطأ الذى أوشكت على الوقوع فيه لولا جنون قيس.

وإذا كان أحمد شوقى قد ركز على الماضى فى مسرحيته، فإن صلاح عبد الصبور يركز على المستقبل فى مسرحيته « ليلى والمجنون » وبذلك يتخذ جنون قيس أبعادا جديدة ومختلفة. فالمجنون الجديد فى حب ليلى، مجنون يحمل على كتفيه هموم عصره ومآسى جيله وإرهاصات وطنه من أجل الميلاد الجديد. وليس كمجنون شوقى الذى لم يكن يحمل فى قلبه هما سوى عجزه عن وصال ليلى. تجسد هذا المفهوم فى التقابل الذى سارت عليه المسرحية : الداخلية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى مع المسرحية الخارجية « ليلى والمجنون ». فقد أضافت كل منهما إلى الأخرى ظلالا وإيحاءات جديدة بفعل العلاقة الجدلية بينهما. هناك فرق شاسع بين الصفاء الذى يسود حب قيس لليلاه برغم العقبات الراسخة فى سبيله وبين حب سعيد لليلاه، هذا الحب الزاخر برواسب الماضى وآلام الحاضر وتطلعات المستقبل مضافا إليها الضيق والتوتر والملل والضياع الذى يمنعه من حبها حبا حقيقيا مما جعل حسام - الذى استمالته السلطة - يتمكن من الاستيلاء مؤقتا على قلب ليلى وجسدها بالكلام المعسول الخالى من كل معنى حقيقى.

وتبلغ المأساة قمتها عندما يصيح سعيد فى وجه حسام : لن تأخذها منى» فى حين نسمع صوت بائع الصحف ينادى : « حريق القاهرة »، وكأن هذا الحريق الذى

يرمز إلى قمة التحلل هو نفس النار التى ستقضى على التعفن ؛ لأن الفساد يقضى على نفسه بفعل جنين الغد المشرق الكامن فى طيات الأحداث المتعاقبة حيث الطبيعة قادرة على إطلاق قوى التصحيح مهما حاول الفساد السيطرة عليها. وكان المجنون الجديد ضمن هذه القوى التى هامت بحب مصر، وبذلت المستحيل من أجل إنقاذها من براثن الفساد.

وإذا كان العرب يقولون على سبيل الطرافة إن الفنون جنون أو الجنون فنون، فإن هذا القول يرجع إلى الربط التقليدى بين الجنون والشعر. وهو الربط الذى ساد بعض الأوساط الأدبية حتى عقود قريبة، ودار حول صورة الشاعر الذى يرحل إلى عالم الغيبوبة والهذيان كى يعود مرة أخرى وفي جعبته قصيدة جديدة. ولكن النقد التحليلى الموضوعى الحديث أثبت أن الشعر هو إعادة صياغة الأحاسيس طبقا لمنهج جمالى يحتم على الشاعر أن يكون فى قمة وعيه الحاد. ولذلك يجب ألا يرتبط الجنون بالشكل الفنى للعمل الأدبى وإلا أحاله إلى كيان هلامى فاقد الشخصية المتميزة، وإنما يتحتم أن يظل الجنون - كما كان دائما - مضمونا مثيرا لأعمال أدبية ناضجة عقلا ومنطقا ووعيا وإحساسا. فالجنون فى المضمون وليس فى عقل الأديب.

* * *

١٩ - الحب

لم يحظ مضمون باهتمام الأدباء مثلما حظى الحب الذى يستحيل أن يخلو منه عمل أدبى بطريقة أو بأخرى. ومهما اختلفت المذاهب الأدبية حول مفاهيمه المتعددة وأشكاله المتنوعة فلابد أن تحدد موقفها منه سواء بالسلب أو الإيجاب. وسواء أكان الأديب مغرقا فى الرومانسية المثالية أو مقيدا بحدود الواقعية الاجتماعية، فإن الحب يشكل أمامه تحديا فكريا وفنيا لابد أن يواجهه. والحب ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة. وإنما هو - عند الأديب ذى النظرة الشمولية - بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنسانى، وتكتسب الأشياء بعدا ميتافزيقيا، يتجاوز أبعاد المحسوس، لكن هذا لا يعنى غياب المحسوس غيابا مطلقا، ذلك أن الحب يبلور كل عناصر الوجود المادية والروحية.

ومن المستحيل الإحاطة بكل جوانب هذا المضمون فى الأدب العالمى، ذلك إنه استمر بنفس القوة والانتشار ابتداء من كتابات حكماء الفراعنة وملاحم الإغريق حتى آخر مدارس العبث والرفض فى الربع الأخير من القرن العشرين. ولذلك فإن الإمكانية الوحيدة المتاحة لنا تكمن فى محاولة تلمس الملامح العامة التى تميز مفهوم الحب عند أعلام الأدب والفكر عبر عصورهما المختلفة. فمن أقوال حكماء الفراعنة التى أثرت على الفكر الإنسانى فيما بعد، إننا نحب الحياة ليس لأننا اعتدنا أن نعيش بل لأننا اعتدنا أن نحب، وأن السماء تصنع الحب لتستهلكه الأرض، وأن الرجل يستعجل الظفر بالمرأة؛ لأن اللذة غايته فى حين تتلكأ المرأة وتتباطأ لأن الاستقرار هدفها. وغير ذلك من الحكم والأقوال التى يصلح كل منها ليكون مضمونا لعمل أدبى متكامل.

أمـا فى الأدب والفكر سـواء عند الإغـريق أو الـرومـان فـقـد لـعب الحب دورا رئيسيا يتراوح بين قمة الصوفية والمثالية، وبين قاع الرغبة الشهوانيـة. يقول سقراط مثلا إن الجمال بلا فضيلة ليس سوى زهرة بلا رائحة، وأن العاشق يعشق أحسن الصور، ليفرز أحسن الصور، وأن الجمال ينبع من مصدرين : المرأة والطبيعة، وأن أعظم منظر فى العالم يؤثر فى النفس منظر امـرأة جـميلة تتـألم، والجـمـال هو الحبيب الحقيقى للحب. أما فيرجيل فيرى المرأة مقهورة ومتقلبة دائما، ومع ذلك لا يستطيع العاشق أن ينأى عن معشوقته المثلى. كذلك يرى كاتولوس أن تكتب أقوال المرأة إلى عاشقها على الريح، وعلى الماء الجارى، فى حين يرى فيثاغورس فى الحب أكبر طاقة تساوى بين البشر. أما شيشيرون فيؤمن بأن لعقل المرأة ما لجسمها من المزايا والعيوب، فهو خلاب ولكنه ضعيف. فى حين يعتقد سوفوكليس أن المرأة خلقت لتشاهد وليس لتسمع. أما سينيكا فيقول إن الحب الصافى الحقيقى لا يهتم بشىء محدد فى ذاته، بل يضىء الروح برغبته فى كل غاية جميلة على أمل أن يجد له صدى.

وإذا كـانت العـصـور الـوسطى فى أوروبا قـد تميـزت بالتـزمت وضـيق الأفق وخاصة فيما يتصل بنظرة الرجل إلى المرأة، إلا أن إيطاليا - ومدينة فلورنسا بالذات - استطاعت عن طريق شعرائها وأدبائها الكبار من أمثال دانتى وبترارك وبوكاتشيو أن يفتحوا الأذهان على نظرة رحبة وشاملة إلى المرأة كمخلوق ساحر وجميل. فقد كانت النظرة التقليدية فى العصور الوسطى تقول بأن المرأة هى أصل كل خطيئة وشر بدليل أنها كانت السبب فى طرد آدم من جنة عدن. ولكن عالم الشعر والاحساس والانفعال لم يقنع بهذه النظرة الضيقة، بل ذهب إلى نقيضها وأكد أن الأنثى الخالدة هى ينبوع كل خير وحب وجمال وحق وسمو، ولولاها لضاع مذاق الحياة كلها. والدليل على ذلك أن الله عز وجل قد وضع بين يديها امكانية الميلاد الجديد لكل الأجيال القادمة. فالمرأة هى الحياة بكل ماتحمله هذه الكلمة من معنى، والحياة لا تستطيع أن تستمر بدون الشرارة المقدسة التى يولدها الحب بين الرجل والمرأة.

ويعد الشاعر الايطالى دانتى أول من حطم نظرة العصور الوسطى إلى المرأة ومهد بذلك لنمو الاتجاه الإنسانى الجديد الذى ساد عصر النهضة فيما بعد،

وتفرعت عنه كل الاتجاهات التى سارت فيها مفاهيم الحب حتى عصرنا هذا. ففى أشعار دانتى الملحمية مثل « الحياة الجديدة » و « الكوميديا الإلهية » يبدو الحب أسمى عاطفة فى الوجود، وأن مقادير العالم لو تركت فى أيدى النساء لما قامت الحرب. فالرجل يحقق كيانه فى الصراع والتدمير فى حين تكرس المرأة حياتها من أجل الحب والتعمير. ولا شك أن هذا الاتجاه منح دفعة كبيرة وقوية للاتجاه المثالى فى الأدب. فلم يحدث أن مجد شاعر امرأة مثلما تعبد دانتى فى محراب بياتريس. وبرغم أن بياتريس قد عاشت فإنه يجب ألا نعتبرها مجرد فتاة جميلة وقع فى غرامها شاعر لم يتمكن من أن يتزوجها، فقد تحولت على يدى دانتى إلى رمز شامل للأنثى الخالدة فى كل زمان ومكان.

وإذا كان دانتى يمثل قمة النظرة المثالية الصوفية إلى الحب، فإن بوكاتشيو يجسد النظرة الحسية بل الشهوانية إليه. فالأنثى عنده تبدو مخلوقا مغريا بحيث يرى القارئ جسدها كما يرى وجهها. فلم يكن بوكاتشيو يؤمن بالمثالية التى تعجز عن إقناع القارئ الواقعى، ولذلك يقول النقاد إنه إذا كان دانتى قد كتب « الكوميديا الإلهية » فإن بوكاتشيو كتب « الكوميديا الإنسانية» حيث يلعب الجنس دورا لا يمكن تجاهله.

وهكذا نستطيع القول بأن دانتى وبوكاتشيو قد مثلا الاتجاهين الأساسيين اللذين بلورا مفهوم الحب عند معظم الأدباء الذين عالجوه فى أعمالهم منذ عصر النهضة إلى الآن. فلم يعد الحب مجرد نزوة أو عاطفة أو انفعالات، بل هو فعل أو نشاط أو إبداع. يقول الفيلسوف الوجودى كير كيجارد مثلا إن الحب ليس أغنية تنشد، بل فعلا يتحقق. فى حين يؤكد تولستوى أن المحبة الحقيقية لا تتفق فى كثير أو قليل مع ذلك الحب العاطفى أو الوجدانى الذى قد نجد له نظيرا لدى الحيوان فى صميم خبرته الخاصة. ويرى الفيلسوف وعالم النفس يونج أن الحب الحقيقى لا يمكن أن يتجه نحو الإنسان التجريبى وحده، بل لابد أن يتجه نحو الإنسان الكلى، كمحاولة لتحقيق ما يشبه الكمال الروحى. وهو ما يذكرنا بقول مدام لافاييت : « إن

فى الحب شيئا من كل شىء : ففيه شىء من الروح، وفيه شىء من العقل، وفيه شىء من القلب، وفيه شىء من الجسد. ولكن الحب ليس مزيجا من كل هذه الأشياء، بل هو مركب إبداعى يحمل طابع ذلك الموجود الفريد الذى لن يكون إنسانا بحق، اللهم إلا إذا كان شيئا أكثر من مجرد إنسان ».

وعلى الرغم من أننا فى العصر الحديث نعرف تماما معظم المفاهيم المرتبطة بالحب، فإن أحدا منا لا يستطيع أن يقطع على وجه التحديد بالعناصر التى يتكون منها. من هنا كان تناقض وجهات النظر تجاهه فى الأعمال الأدبية. وهذا التناقض يعبر عن خصوبة مضمون الحب وتعدد أبعاده بحيث لا يمكن حصرها فى نظرية واحدة أو مفهوم محدد. فإذا قرر شاعر مثل دانتى أن الحب قوة كونية كبرى، لأنه يحرك الشمس وباقى الأجرام السماوية، فإن كاتبا مثل لاروشفوكو يؤكد أنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب، لما قدر للكثيرين منا أن يقعوا صرعى لما نسميه الحب. وعلى حين يقرر بلزاك أن الحب توافق بين الحاجات الحيوية والمشاعر الوجدانية، وأنه بمثابة شعر الحواس، ومفتاح كل ما هو عظيم فى الحياة الإنسانية، فإن كاتبا آخر مثل بروست يؤكد أن الحب مجرد وهم من الأوهام، وأننا نطمع عن طريقه فى امتلاك شخص من الأشخاص ولكننا لا نلبث أن نتحقق من استحالة تحقيق هذه الرغبة.

وعلى الرغم من هذا التناقض فإن الحب كمضمون فكرى وإنسانى قد احتكره من قديم الزمن أهل الأدب من الشعراء والمسرحيين والروائيين الذين استغلوا أبعاده المتناقضة والمتعددة فى إقامة معظم أعمالهم التى شكلت الهيكل العام للأدب العالمى، حتى حب الذات جسده الشاعر والروائى الإنجليزى جورج ميرديث فى روايته الشهيرة « النرجسى ». وكان من الطبيعى أن تختلف أساليب الأدباء فى معالجتهم لمضمون الحب باختلاف العصر والبيئة، فتراوحت أساليبهم بين النظرة الصوفية، والمعالجة الشعرية، والفكر البيولوجى، والمنهج الأخلاقى، والمنظور الاجتماعى... إلخ.

وهذا التنوع منح الأدب القدرة على محاولة تفسير ماهية الحب تفسيرا حيا مجسدا بعيدا عن النظريات الجافة والقوالب الجامدة.

كذلك اهتم الأدباء بمعالجة التنويعات المتعددة التى تفرعت عن المضمون الرئيسى للحب. فالشفقة مثلا تؤكد لنا أن الوجود الإنسانى فى جوهره ضرب من التلاقى. والألم قد يقربنا من الآخرين. بل إن الإنسان يغدق شفقته على الآخرين دون أى توقع لتبادل هذه الشفقة معهم، كما يحدث فى حالة الشفقة بالحيوان وبالضعيف وبالمحروم. وقد تستطيع « الأنا» أن تتجرد من تجاربها الذاتية كى تشارك فى حياة «الآخر» التى لاعهد لها بها من قبل. كذلك عالج الأدب عاطفة الأمومة. والحب الأبوى، وحب الأبناء لوالديهم، وروح العائلة كأداة لتحقيق التواصل بين الجيل القديم والجيل الجديد، والأخوة التى تبدأ بالعائلة وتمتد لتشمل الأخوة الانسانية كلها.

وإذا كان الوجود فى نظر الأدباء ليس سوى الحب نفسه، فمن الطبيعى أن يهتم الأدب الصوفى بصلة الحب بين الخالق والمخلوق بحكم أنها الصلة بين الكل والجزء، مع التركيز على الصلاة والابتهالات بوصفها صلة بين الله والإنسان، بل إن العالم ذاته ليس سوى وسيلة نستخدمها فى الوصول إلى الله. والحوار ضرورى لتحقيق التبادل فى الحب بين الخالق والمخلوق. كذلك يؤكد لنا الأدب الصوفى على أن خير وسيلة لحب الله هى المشاركة فى تحقيق خلاص المخلوقات البشرية.

كذلك لم يترك الأدب الصداقة التى بلورها بصفتها إحدى تنويعات الحب. فالصداقة الحقيقية هى التى تنشد الخير لا المنفعة وهى التى تثبت أن الحب ليس مجرد صورة من صور الأنانية، وأن العبرة ليست بكثرة الأصدقاء، بل بحسن اختيارهم حتى تتحقق الصداقة الفعلية من خلال المساواة والمعرفة والاحترام والرعاية والمسئولية.

أما حب الجنس الآخر. فكان له نصيب الأسد فى معظم الأعمال الأدبية على مر العصور. فهناك الحب الذى يخضع لقانون « كل شىء أو لا شىء» والحب الذى لا يفرض شروطا، والحب الذى لا يخرج عن نطاق الأوهام، والحب الأعمى الذى لا

يرى إلا بعين الخيال، والحب الذى يدفع المحب ليخلع على المحبوب كل صفاته، والحب الذى يجعل الإنسان يحب لمجرد الحب، أو يريد المحبوب على ما هو عليه، والحب بوصفه تجربة أخلاقية، والحب الذى يعد مولدا جديدا للإنسان، والحب الذى يؤكد أن الوجود بالنسبة إلى كل من الرجل والمرأة هو تبادل الوجود، والحب الذى يتطور فى نطاق الحياة الزوجية، والصراع بين الجنسين حول مشكلة الوفاء أو الاستقرار الزوجى، والسأم فى حياة كل من المرأة والرجل، والحب كاختيار مستمر متجدد، والحب الذى يبرر وجود الإنسان ويخلع عليه معنى... إلخ من كل أنواع الحب بين الرجل والمرأة. لكن المشكلة الكبرى التى حيرت الأدباء فى معالجتهم للحب تركزت فى تحديد الصلة بين حريتين.

ولكن مهما تطورت مفاهيم الأدباء تجاه الحب بفعل تعقيدات الحياة الحديثة وضغوطها المتزايدة، فإن هناك عنصرا فى مضمون الحب يشكل جوهره الكامن والراسخ الذى تبلور منذ عصر الأساطير الإغريقية التى جسدت الحب دائما فى صورة « طفل» وهى نفس الفكرة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى بسكال فى رسالته « مقال فى انفعالات الحب » حين قال : « إن الحب دائما طفل حديث الولادة، لم يتخط بعد دور التكوين » وبالفعل فقد وجد معظم الأدباء فى الحب عودا إلى نبع البراءة الأولى التى تتضح فيها الطبيعة البشرية على حقيقتها بعد أن تتخلص من كل الرواسب والتراكمات والأقنعة التى تصطنعها حياتنا المعقدة ومجتمعنا المحير؛ ولذلك يشكل الحب الحقيقى فى معظم الأعمال الأدبية نسمة هواء منعشة متجددة، تبدو من خلالها الشخصيات وكأنها تولد من جديد، وترى العالم سويا للمرة الأولى وكأنها تقمصت بساطة الأطفال وطهارتهم، ونقاءهم، ونضارتهم.

ومع ضغوط الحياة الحديثة المتزايدة يبدو الحب فى الأعمال الأدبية فى صورتين أساسيتين : الصورة الأولى تجسد الحب كفترة هاربة من الزمن، تكاد تكف فيها الشخصيات عن الصراع الوحشى من أجل المغانم والمكاسب المادية من أجل

الاستمتاع بالمشاعر النقية والانفعالات العفوية المخلصة. فى هذه اللحظات العميقة الصادقة يتخلى البخيل عن بخله، والحقير عن حقارته، والحقود عن حقده، والخبيث عن خبثه، والمنحل عن انحلاله.... إلخ، وهذا ما يذكرنا بقول سيمون دى بوفوار « إننا حين نحب الغير حبا حقيقيا، فإننا نحبه فى غيريته، وفى صميم تلك الحرية التى بمقتضاها يند عنا أو يفلت منا. فالحب إذن عدول عن كل امتلاك، وكل امتزاج، وكأننا نتخلى عن وجودنا كى يوجد ذلك الموجود الذى لسنا نحن إياه».

أما الصورة الأخرى للحب فتجسده كفترة مواجهة للزمن، فترة تشرع فيها الشخصيات كل أسلحتها الممكنة من أجل إثبات كيانها ووجودها. الرجل مثلا، لا يشعر برجولته، ومن ثم بكيانه ووجوده، إلا فى وجود المرأة. والمعركة التى يحاربها الرجل بمفرده فى حياته تختلف تماما عن خوضها مع امرأة يحبها. ولذلك تبدو لتجربة الحب - فى نظر الكثير من أبطال الأعمال الأدبية - أهمية نفسية كبرى، لأن المرأة التى يقع الرجل فى حبها هى بمثابة الكائن الوحيد الذى يمكن من خلاله تحقيق معجزة الخروج من ذاته، من أجل النظر إلى نفسه، وكأنما هو «آخر» : ذلك الآخرالذى هو فى نفسه ذاته العميقة. وخاصة أن الحب موجه منذ البداية نحو المستقبل، وذلك إذا اعتبرناه «فعلا» وليس مجرد « عاطفة». والمرأة هى المرآة الحقيقية التى تعكس للرجل ما هو عليه فى قرارة وجوده. وهذا ما عبر عنه كيو أحد أبطال رواية « الوضع الإنسانى » لأندريه مالرو حين قال : « إننى لست فى نظر الآخرين سوى ما قد صنعت، وأما فى نظر ماى - وماى وحدها - فأنا لست ما قد صنعت، وهى أيضا بالنسبة لى، ليست مجرد سيرة تاريخية». ولا شك أن كيو قد وجد عند ماى ما كان ينشده، فإن هذه المرأة التى أحبته كما كان يحب نفسه تماما، هى وحدها التى منحت حياته معنى حقق من خلاله وجوده، واستطاع به أن يواجه الزمن والأيام.

وقد تبدو الصورتان اللتان تجسدان الحب فى الأعمال الأدبية متناقضتين: صورة الهروب من الزمن وصورة مواجهته. لكنهما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة

واحدة هى : موقف الإنسان من ذاته ومن الآخرين ومن الكون بصفة عامة. وهذه الأبعاد اللامتناهية للحب تجعل منه عالما زاخرا بالحيوية والخصوبة والتناقض والالتحام والصراع والتناغم، ومن ثم فإنه يبلور الحياة بكل قوتها وضعفها مما يجعل منه مضمونا ونبعا لا ينضب للأدباء. فالحب لا يمكن أن يكون الشىء الوحيد الذى لا يتغير، فى عالم لا يكف فيه كل شىء عن التغير، وكما أن الهوية الحقيقية هى الوجود الحى الذى يتقبل كل ما يعرض له من تغيرات، كى تدمجها فى صميم وحدتها الأصلية. كذلك الحب الحقيقى الذى يحاول أن ينسج لنفسه من خيوط السأم، والألم، والصدفة، والزمن، والحياة المشتركة، نسيجا متينا قويا يحقق الإنسان وجوده من خلاله. ولذلك لا مكان للتعجب عندما ندرك الأبعاد والأعماق والآفاق التى بلغها الحب كمضمون فكرى يأتى فى الأهمية والحيوية قبل كل المضامين الأدبية بلا استثناء.

★ ★ ★

٢٠ - الحرب

تنهض طبيعة الأدب - بأشكاله المختلفة - على الصراع الذى يشكل جوهر الحياة. ولذلك فالصراع من أجل الحرية والكرامة والحياة هو أروع وأصعب أنواع الصراع التى تمر بها الأمم، والتى يتحدد بها مصيرها. والأدب خير أداة لتجسيد هذه الحقيقة وبلورتها. إنه يستطيع مواكبة الحياة بكل مستوياتها فى السلم والحرب على حد سواء، بل إن الحاجة تشتد إليه أكثر فى زمن الصراع الساخن أو البارد، لأنه قادر على إنارة الطريق أمام الأمة، يعرفها بإمكاناتها وحضارتها وتراثها وثقافتها، ويجسد أمامها المعانى الجليلة التى تكمن وراء الصراع المصيرى الذى تخوضه من أجل غد أجمل. فمفهوم الحرية - مثلا - يتحول فى القصة القصيرة إلى شخصيات تنبض بالحياة، ومواقف حاسمة متبلورة، ولمحات حادة مكثفة، وشكل فنى متكامل. ولا شك أنه من السهل بالنسبة لقارئ القصة القصيرة أن يدرك مفهوم الحرية وروعتها لأن القصة تستمد مادتها من وجدانه هو، ثم تحيلها إلى بناء محدد يسهل التعرف على ملامحه وخصائصه دون الدخول فى متاهات فلسفية أو تأملات عقلانية لا تحتملها اللحظات الحاسمة للصراع المسلح.

وليست كل الأشكال الأدبية قادرة على التجاوب مع الإيقاع السريع للحرب المحتدمة. فالرواية مثلا بطول نفسها فى السرد، واعتمادها على التحليل المتأنى والتأملات الفلسفية والجزئيات المتعددة للشكل الضخم، لا يمكن أن تستقى من المعركة مضمونها وتعيد تشكيله وإفرازه بحيث تصل إلى القارئ فى وقت يلهث فيه كل شىء. والقارئ بدوره لا يملك الوقت والصبر كى يعيش أحداث رواية على الورق، فى حين تدق أحداث المعركة أبواب التاريخ بعنف، والروائى كذلك ليست عنده فرصة التفكير والتأمل والتحليل والتشكيل. وكل ما يملكه أنه ينفعل بمجرد

الأحداث، ويقوم باختزانها فى وجدانه سواء فى الوعى أو اللاوعى. وبعد انتهاء المعركة وعودة السلام، يمكنه استرجاع الأحداث والانفعالات وتشكيلها فى البناء الروائى، فلم يكتب تولستوى رواية مثل « الحرب والسلام» بكل ضخامتها وتفاصيلها الدقيقة فى أثناء عدوان نابليون على روسيا، فقد عاش هو نفسه فى فترة تاريخية أعقبت هذا العدوان، لكنه استوعب أبعاده واختزنها لروايته فيما بعد.

ولذلك تتخذ كل من القصيدة الشعرية والقصة القصيرة مكان الصدارة فى زمن الحرب. وقد أدركت الحكومة البريطانية هذه الحقيقة فى الحرب العالمية الثانية فقامت بطبع كل الأشعار التى كتبها شعراء الإنجليز عن المعارك القومية. ولماذا نذهب بعيدا والتراث العربى زاخر بأشعار الحرب التى تشحذ الهمم وتشحن الأبطال بأسمى الانفعالات، وتحيلهم إلى طاقة جبارة تحطم كل محاولات الدخيل للاعتداء على حرمة الأوطان ؟

وقيمة القصيدة فى زمن الحرب ترجع إلى خصائصها الفنية. فهى تستطيع أن تجسد الانفعالات اللانهائية فى كلمات ولحظات مكثفة وإيقاعات موحية، لأن الكلام المسهب يصبح غير ذى معنى فى وقت تتحدث فيه المدافع، وإن كانت طلقة المدافع تقول الكثير فى انقضاضهاعلى تجمعات العدو، فالكلمة أيضا فى القصيدة تقول ما يمكن أن ينهض عليه بحث مستفيض عن مفاهيم الحرية والكرامة والاستقلال والانتصار، ولكن الوقت لا يتسع لمثل هذا البحث المستفيض. فالقصيدة من خلال الصور والمعانى وظلالها تصل إلى الفكرة المجردة كما تصل الطلقة إلى هدفها.

والقصة القصيرة أيضا تنوب عن الرواية فى زمن الحرب، فهى تجسد لحظة من الزمن وفى الوقت نفسه تمتد هذه اللحظة لتغطى السلوك الإنسانى كله فى الماضى والحاضر والمستقبل. ذلك أن للأديب مطلق الحرية فى اختيار الشكل الذى يناسب المضمون الذى يريد توصيله بسرعة وحسم إلى جمهور القراء. كذلك فإن المسرحية الممثلة على خشبة المسرح يمكن أن تكون وسيلة لحشد الطاقات المعنوية لجمهور النظارة. وغالبًا ما ينتقل المسرح إلى الجبهة ليقدم عروضه أمام الأبطال المحاربين كنوع من الترفيه عنهم، وفى الوقت نفسه لشحنهم بطاقات معنوية متجددة.

ولا يعنى هذا أن يتحول الأدب إلى مجرد خطب حماسية، لأن هناك بونا شاسعا بين الحماسة الخطابية والحماسة الفنية : الأولى تستعمل الأسلوب المباشر والتقريرى لتوصيل فكرة معينة وينتهى أثرها بتوصيل الفكرة، أما الحماسة الفنية فتحول الانفعال المجرد إلى جسم حى يمثل تجربة جميلة فى وجدان المتلقى. إن أثر القصيدة لا ينتهى بالحصول على مضمونها وفهمه، ولكنه يظل ساريا فى الوجدان يزوده بالكثير من الآمال المتطلعة إلى غد أجمل وأفضل، ولذلك لا يشترط أن يكون المضمون عن الحرب - وإن كانت المضون الرئيسى فى أدب المعركة - لأنه يمكن أن يشمل لمحات من الحياة المدنية والجبهة الداخلية، لمحات تلتحم مع رحى المعركة الحربية وتؤكد أن الحرب والسلام وجهان لعملة واحدة هى الحياة.

ولابد أن يكون هذا المفهوم واضحًا فى الأذهان لأن الكثيرين يظنون أن الأعمال الأدبية التى ينتجها الأدباء فى أثناء الحرب تنتمى إلى مجال الإعلام أكثر من دخولها دائرة الفن، فهى أعمال كتبت لإثارة الحماسة وحشد الطاقات المعنوية للجماهير العريضة، وبمجرد أن تضع الحرب أوزارها فإن قيمة هذه الأعمال تنتهى، لأن الهدف الأساسى الذى كتبت من أجله قد تحقق. ونحن لا ننكر الوظيفة الحيوية التى يمكن أن يؤديها الأدب فى الحرب، ولكن ليس معنى هذا أن يتخلى عن خصائصه الفنية الأصيلة، فهو إذا تخلى عنها فإنه يتحول إلى أى شىء آخر غير الأدب. ففى هذه الحالة تتحول القصيدة إلى نشرة دورية، والقصة إلى تسجيل حرفى للأحداث، والمسرحية إلى مجموعة من الخطب والنصائح والإرشادات، ومن ثم تنتفى وظيفة الأدب أساسا.

إن الأدب قادر على تحويل مضمون المعارك الحربية إلى أعمال فنية خالدة، لأن المعارك هى قمة الصراع الإنسانى من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل. والأدب بطبيعته تجسيد لهذا الصراع، ولذلك فنحن لا نعجب إذا أدركنا أن الأدب كفن بدأ مع هذه المعارك. والدليل على ذلك أن الشعر الملحمى - الذى يعد الأب الشرعى لكل فروع الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية ومقالة - قد نهض

على تصوير المعارك المصيرية وتجسيدها بحيث تستوعبها الأجيال التالية وتتخذ منها زادا معنويا ينير لها الطريق نحو آفاق المستقبل. فالأدب ليس تسجيلا لمراحل المعركة فهذه مهمة التاريخ، ولكنه تجسيد وبلورة لروح الأمة وشخصيتها فى وقت حاسم تنفض فيه هذه الشخصية كل ما علق بها من رواسب وشوائب بحيث تبدو للعالم الخارجى مضيئة وأصيلة.

ولا يتعامل الأديب مع مضامينه الفكرية - بصفة عامة - فى ظل توقيت معين وإن كان لا يتنكر لروح عصره. فهو يسعى دائما إلى تحطيم قيود هذا التوقيت والخروج إلى عالم الفن الرحب بمضمون كان مرتهنا بفترة معينة ثم صار مادة لتشكيل أعمال أدبية خالدة. ولذلك فعلى الرغم من مرور آلاف السنين على ملحمتى « الإلياذة» و« الأوديسا» التى جسد فيهما هوميروس معارك الإغريق القدامى، فما زلنا نستمتع بهما - برغم اختلاف العصر والشعب اختلافًا بينا - لأنهما قصائد ملحمية تنتمى إلى الفن الشعرى وليس لأنهما مجرد تسجيل معارك تنتمى إلى التاريخ.

وإذا ألقينا بنظرة سريعة على الأدب العالمى من شعر ومسرح ورواية فسنجد أن كثيرًا من الشوامخ الأدبية العالمية قد اتخذت من الحرب مضمونًا لها، والعرب كانوا من أوائل الشعوب التى استخدمت الشعر فى تجسيد معانى الكبرياء والكرامة والذود عن الحياض وإيقاف المعتدى عند حده. وهذه الحقيقة تنطبق على فن الشعر عند كل شعوب العالم دون استثناء. وعندما اتخذت كل من المسرحية والرواية أشكالهما المعروفة لدينا الآن لم تستطيعا التخلى عن الحرب كمضمون انسانى، فنجد - على سبيل المثال - تولستوى يكتب رواية « الحرب والسلام»، وهيمنجواى يكتب « وداعا للسلاح»، وإريك ماريا ريمارك يكتب « كل شيء هادئ فى الجبهة الغربية »، وجون شتاينبك يكتب « أفول القمر»، وبرنارد شو يكتب « منزل القلوب المحطة » وهكذا..

وأصبح من المعتاد أن نجد القواد العسكريين وقد تحولوا إلى أبطال روائيين

وذلك ابتداء من أوديسيوس والإسكندر الأكبر حتى نابليون وهتلر. وإذا كان التاريخ لا يهتم بهؤلاء القادة إلا من الناحية العسكرية والأثر الذى أحدثوه فى مجرى السياسة العالمية، فإن الأدب يركز عليهم الأضواء كبشر تعتمل فى داخلهم صراعات شتى وتدفعهم إلى اتخاذ قرارات قد تدفع بهم إلى قمة الخلود والمجد أو توردهم موارد التهلكة والضياع.

ولكن القيمة الفنية لمثل هذه الأعمال الأدبية تختلف بالطبع طبقا لمقدرة المؤلف على الخلق الدرامى، وهذه القيمة تزيد كلما اقترب الأديب من دائرة الفن الخالد، وتتناقص كلما حاول القيام بمهمة رجل الإعلام. وهى مهمة ليست متاحة لغير المتخصصين للقيام بها، فالإعلام علم قائم بذاته ويحتوى علوما أخرى مثل السياسة، والاقتصاد، والعسكرية، والتاريخ، والجغرافيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع... إلخ. وإذا كان الأديب يأخذ بدوره بأطراف من هذه العلوم، فإن هدفه أساسا يكمن فى الخلق الفنى والتشكيل الدرامى، وبدونهما يصير رجل إعلام من الدرجة الثالثة أو الرابعة لأن الإعلام ليس تخصصه.

وإذا كان الشاعر فى الأزمنة القديمة يقوم بمهمة رجل الإعلام، فذلك لأن الإعلام لم يكن معروفا حينذاك. ومع ذلك كانت عين الشاعر مركزة على القيمة الفنية لعمله قبل الاهتمام بمضمونه الإعلامى. فقد كانت المعارك القومية التى تخوضها الأمم من أجل الحرية والكرامة والحياة مضمونا خصبا يتوفر على دراسته وتحليله الساسة والمؤرخون والفلاسفة والعلماء وغيرهم ممن يهتمون بدراسة التطور الحضارى للأمم والشعوب، ولكن مهمة هؤلاء تختلف عن وظيفة الشعراء الذين يغرمون بنفس المضمون المستمد من المعارك القومية وفترات التحول المصيرى فى تاريخ الأمم. فالشعراء لا يهتمون بتحليل المعارك قياسا على الوقائع والأحداث، لأنهم ليسوا خبراء عسكريين، وإنما هم يتعاملون مع وجدان الأمة وضميرها. فالإنجاز الشعرى - فى أثناء المعركة الدائرة بالفعل - تتركز قيمته فى تجسيد مشاعر الأمة تجاه هذه المعركة المصيرية. والشعر ليس تسلية أو ترفيها، لأنه يمكن أن يتحول إلى

سلاح فعال يوحد المشاعر والانفعالات سواء فى الجبهة الداخلية أو القتالية، فالمشاعر العامة عندما تتحول إلى مضمون شعرى فى القصيدة نجدها تتجسد بالفعل فى وجدان كل قارئ على حدة بحيث تصبح تجربته الخاصة به وحده فى حين أنها تربطه - فى واقع الأمر - إلى أبناء وطنه فى وحدة وجدانية لا تقبل الانفصام.

وإذا تتبعنا دور الشعر فى المعارك القومية فسنجد أنه منذ فجر الأدب الإنسانى كان مواكبا لها على كل المستويات. والشعر الملحمى هو الأب الشرعى لكل الأنماط الأدبية التى عرفها الانسان فيما بعد، وهو الذى جسد حياة الشعوب فى الفترات الحاسمة التى مرت بها. ففى مصر - مثلا - كان كاموس - الأخ الأكبر لأحمس الذى حرر مصر من الهكسوس - شاعرا قاد جيشه ضد الهكسوس واستطاع محاصرتهم فى منطقة مصر الوسطى، وسجل انتصاراته فى أشعار ملحمية تحكى قصة الغزو الهكسوسى وصمود المصريين وتمكنهم من محاصرة الهكسوس، إلى أن تولى أحمس القيادة، وتمكن من مطاردتهم حتى فلسطين، ولم يرد ذكر لهم بعد ذلك فى التاريخ.

وفى اليونان القديمة قام هوميروس بنفس المهمة عندما ألف ملحمتيه الكبيرتين : الإلياذة والأوديسا وفيهما سجل الإنجازات والانتصارات والصراعات التى خاضها أبطال اليونان. واتبع فيرجيل المنهج نفسه فى روما القديمة عندما ألف ملحمته المعروفة باسم « الإنيادة». وفى العصور الوسطى تغنى الناس فى انجلترا بملحمة « البووبلف»، وفى فرنسا بملحمة « أغنية رولان» وفى ألمانيا بملحمة « النيبلونج انلايد ».

وكانت الملحمة قصيدة طويلة وزاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة. ولذلك فإن أول تأثير سيكلوجى للملحمة هو الانتقال من تفاهات الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصناديد فى اللحظات المصيرية. ويهتم الشاعر الملحمى بسرد كل ما يعرفه عن أبطاله، حتى الأشياء التافهة التى قد لا تثير الاهتمام مثل ارتداء الخوذة أو الصندل أو شكل السيف وغمده، فإن الشاعر

بصفها بالتفصيل اعتقادًا منه أن ذلك يقرب بطله من نفوس القراء أو المستمعين ، لأنهم يعرفون عنه كل كبيرة وصغيرة.

والشاعر لا يركز الضوء على بطله فحسب، بحيث يبدو منعزلا عن الشخصيات الأخرى، بل نجد أن رفاقه فى السلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص. ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم فى الملحمة أقصر، ولكنه لا يقل قيمة فى نوعيته عن دور البطل، لأن الجميع - بما فيهم البطل - يمثلون روح الأمة وقد تجسدت فيهم دفاعًا عن حرمتها ومقدساتها.

وعموما فإن الوظيفة الرئيسية للشعر - سواء فى السلم أو الحرب - هى تجسيد المشاعر وتوحيدها. فالشعراء يحيلونها إلى قصائد ذات أشكال محددة وملموسة بحيث يسهل التعرف عليها، وأحيانًا نجد قصيدة واحدة من بضعة أسطر، أقدر على تعريف أبناء الأمة الواحدة بمشاعرهم، من مجلد فلسفى ضخم يدور حول نفس المضمون، والشاعر لا يستطيع أن يحلل سير المعارك ولكن يمكنه تجسيد انعكاساتها وأصدائها فى نفسية أبناء وطنه، بحيث ينير لهم الطريق ويؤكد لهم من خلال الإقناع الفنى أن الغلبة لهم.

وهذا الإقناع الفنى ضرورة ملحة، بدونها يتحول الأديب من فنان إلى خطيب أو رجل إعلام أو مؤرخ لم يتخصص فى التاريخ. فإذا انتقلنا إلى العصر الحديث وأخذنا رواية « وداعا للسلاح» لإيرنست هيمنجواى، ورواية « كل شىء هادئ فى الجبهة الغربية» لإريك ماريا ريمارك، لوجدنا أن الرواية الأولى تزيد على الثانية كثيرا من الناحية الفنية لأن المؤلف استهدف الخلق الفنى وتشكيل المضمون الحربى بأسلوب أخرجه من الفترة التاريخية المؤقتة إلى ميدان الفن الرحيب، فى حين حرص المؤلف فى الرواية الثانية أشد الحرص على القيام بدور رجل الإعلام من خلال روايته التى تحولت إلى تسجيل حرفى لأحداث الحرب العالمية الأولى وأهوالها. فلم يستطع ريمارك أن ينسى المأساة التى أصابت جيله كله فى جميع

أرجاء أوروبا نتيجة لهذه الحرب، فكان هدفه الأساسى من كتابة الرواية هو تحذير الناس من إشعال نار حرب أخرى، ولكنه لم يتمكن من صهر هذا التحذير فى بوتقة الفن، ولذلك فعلى الرغم من أن الرواية لاقت نجاحًا ساحقًا عندما نشرت فى عام ١٩٢٩ وبلغت مبيعاتها أكثر من مليون نسخة فى العام الأول، وتحولت أيضا إلى فيلم سينمائى، فإنها دخلت الآن فى الظل تماما وبلا قراء فى حين لم يمض على نشرها نصف قرن بعد.

فى مقدمة الرواية أوضح ريمارك الهدف منها بقوله : « إن هذه القصة ليست اتهاما أو اعترافا، كما أنها ليست رفضا أو قبولا، كما أنها ليست رواية مغامرات، إنها ستحاول بقدر الإمكان أن تسجل قصة جيل من الرجال، على الرغم من أنهم نجوا من قنابل الحرب، فإن الحرب قضت عليهم ».

ثم تنتهى الرواية بيوم تاريخى معين عندما يتدخل المؤلف بشخصه برغم أن الراوى برويمر هو بطل الرواية. يقول المؤلف عن بطله : « لقد سقط فى أكتوبر عام ١٩١٨، فى يوم ساده الهدوء التام بطول الجبهة، وكان البيان العسكرى الوارد في ذلك اليوم عبارة عن جملة واحدة : « كل شىء هادئ فى الجبهة الغربية». لقد سقط برويمر على وجهه فوق الأرض بحيث بدا كما لو كان نائمًا، وكان من الواضح عندما قلبه أحدهم أنه لم يتألم لمدة طويلة، فقد ارتسم على وجهه تعبير الهدوء والطمأنينة، كأنه كان سعيدًا عندما جاءته النهاية فى آخر الأمر ».

تلك هى اللمسة الفنية التى حاول بها ريمارك أن ينهى بها روايته، ولكن روايته اعتمدت أساسًا على تسجيل الوقائع والآراء التى مرت بها الحرب، بحيث دفعت الناس إلى مناقشتها فى صراحة تامة، ولكن بمجرد الانتهاء من المناقشة ألقوا بالرواية جانبًا لأن المهمة التى كتبت من أجلها قد تمت.

أما هيمنجواى فى روايته « وداعا للسلاح» فالأمر يختلف كثيرا، فقد كان يهدف أساسا إلى تقديم نوع من التطهير النفسى الذى نمارسه فى حضور الأعمال العظيمة وخاصة التراجيدية منها، فلم تقتصر مهمته على تسجيل الحرب العالمية

الأولى كما عرفها بكل جوانبها المضحكة والمبكية، بل امتدت إلى النفس البشرية بكل آلامها وآمالها وتناقضاتها. ولذلك لم يكن التركيز على ميدان القتال بقدر ما كان مركزًا على أثره الذى يشكل نفسيات الشخصيات. فكان التوازن الدرامى تامًا بين الحدث المادى والصدى النفسى له، ولذلك لم تكن الشخصيات مجرد أنماط سطحية تعبر عن ظواهر تاريخية معينة وتنتهى دلالتها بمجرد انتهاء هذه الظواهر. وبرغم أن هيمنجواى قد اتبع أسلوب ريمارك عندما جعل من البطل راويا، فإن فريدريك هنرى لم يكن مجرد المتحدث بلسان المؤلف بل كان شخصية مستقلة تمام الاستقلال، ولم نشعر طوال الرواية بأى تدخل شخصى من المؤلف لكى يوجه الأحداث وجهة تتفق مع آرائه واتجاهاته.

وبهذا ضرب هيمنجواى المثل العملى للأدباء المحدثين عندما يتناولون الحرب كمضمون لأعمالهم. فعلى الأديب أن يستغل كافة الطاقات الفنية والإمكانات التعبيرية فى تشكيل وجدان أمته من خلال الالتزام بموقعه كأديب وفنان وخاصة فيما يتصل بأسلوب معالجته لمضمون حيوى كالحرب.

* * *

٢١ - الحرية

كانت قضية الحرية الشغل للفكر الإنسانى منذ فجر الوعى الحضارى. وبالرغم من كل مظاهر الكبت والإرهاب والاضطهاد التى واجهتها الحرية على مر العصور، فقد استطاعت الصمود والاستمرار، واستشهد من أجلها الملايين لدرجة أن الحرية والإنسانية أصبحتا وجهين لعملة واحدة هى : الكيان الإنسانى الحق. وفى الفلسفة والأدب أصبح صراع الإنسان صراعًا من أجل الحرية. ومهما اختلفت المفاهيم عن الحرية فهناك حد أدنى منها لا يستطيع أعتى الطغاة أن يتعداه، وإلا انقلب الأمر إلى ثورة عارمة ضده.

بين هذا الحد الأدنى والحد الأقصى للحرية صال الأدباء وجالوا فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية. فمنهم من رأى فى الحرية كلاً لا يتجزأ، ومنهم من حتم ضرورة إحاطتها بسياج كى لا تتحول إلى فوضى. ونكاد لا نجد فيلسوفًا أو أديبًا لم يعالج قضية الحرية أو يدلى فيها بدلوه. فقد قال أفلاطون فى «الجمهورية» إن الحرية فى أية ديمقراطية هى مفخرة الدولة، ومن ثم لا يستطيع أن يمارس الحياة الديمقراطية إلا الأحرار. أما الشاعر اللاتينى هوراس فقدم تعريفا آخر للحرية فى قصيدة له بعنوان « هيجو» قال فيها:

« الإنسان الحر هو ذلك العاقل الذى يستطيع التحكم فى شهواته، ولا يخاف الفقر، أو الموت، أو الأصفاد، ويقاوم رغبته بقوة، ويستخف بأمجاد العالم، ويعتمد على نفسه كل الاعتماد، ويعالج كل ما فى أخلاقه من عيوب ».

ويتساءل سينيكا فى « رسائله الأخلاقية» عن كنه الحرية فيقول إنه يكمن فى تخلص الإنسان من عبوديته لشىء أو لحاجة أو لأزمة أو لنكبة، وأن تكون حاجته فى متناول يده. أما شيشرون فيؤكد أنه لا جدوى من تهديد الأحرار.

ويقول دانتى إن الحرية - أو الروح التى تنبع منها أحاسيسنا بالحرية - هى أعظم هدية من لدن الله سبحانه وتعالى. ويكمل فرانسيس بيكون رأى دانتى عندما يقول فى مقالة له عام ١٦٠٥ بعنوان « تقدم المعرفة» إن حرية الكلام تدعو إلى استخدام الحرية فى مجالات أخرى - وبذلك نزيد من معارف الإنسان وننمى مداركه. وفى عام ١٦٤٤ قال الشاعر جون ميلتون إنه عندما تسمع الشكاوى بحرية، وتبحث بعمق، وتزال أسبابها، تتحقق أسمى أهداف الحرية المدنية التى يتطلع إليها الحكماء. وهذه المفاهيم تتفق تماما مع جون درايدن الذى يؤكد فى قصيدته «بالامون وأوريست» أن حب الحرية قبل الحياة نفسها، يجعل الحياة نفسها أروع هبة من السماء.

ومهما تباعدت العصور فإن المفكرين والأدباء يستخدمون أحيانًا نفس الألفاظ فى التعبير عن مفهومهم للحرية. ففى عام ١٦٧٠ قال سبينوزا فى « بحث دينى سياسى » إنه كلما ازداد سعى الحاكم إلى الحد من حرية القول، تعاظمت المقاومة العنيدة التى يواجهها. ثم تبعه جون لوك عام ١٦٨٩ فى مقالة له «عن النظام الحكومى » أكد فيها أن الحرية هى أن يفعل الإنسان ما تمليه عليه إرادته، ما دام ذلك لا يتعارض مع القاعدة العامة، وألا تفرض عليها الإرادة الغاشمة، المتقلبة، المجهولة، التحكمية التى يبديها أى شخص آخر. وفى عام ١٧٧٦ يستبد العجب بتوماس بين فى كتابه « الأزمة» عندما يقول : مما يثير العجب حقا ألا يقام وزن كبير للحرية التى هى هبة السماء. ثم يأتى إيمانويل كانط فى رسالته « نحو السلام الدائم» عام ١٧٩٥ ويحتم أن يكون المرء حرا ليتعلم كيف يستخدم قوته بحكمة.

وفى أغسطس عام ١٨٧٩ يتم إعلان حقوق الإنسان مؤكدا أن الحرية هى الاستقلال فى فعل أى شىء لا يلحق ضررا بأى شخص آخر. وفى عام ١٨٣١ يؤكد جيته فى «فاوست» أن الجدير بالحرية والحياة هو الذى يجدد دائمًا السعى إليهما. أما هيجيل فى « فلسفة التاريخ» عام ١٨٣٧ فيوضح أن تاريخ العالم ليس سوى تقدم الشعور بالحرية. أما شيللر فيقول فى « رسائل عن الجمال والفلسفة» إنه مهما كان للحرية من

عيوب، فإنها تجذب النفوس النبيلة التى يصعب أن يجتذبها أى نظام اجتماعى راسخ، ولكن يفتقر إلى الحرية، أو مجتمع يكون فيه الناس كقطيع الغنم، أو آلة تعمل كالساعة. ثم يأتى هاينريش هاينى ليقدم فى «مقتطفاته» تعريفا للحرية فيقول :

« الإنجليزى يحب الحرية كأنها زوجته الشرعية ولئن لم يعاملها بمنتهى الرقة فإنه يدافع عنها، عند الضرورة، كرجل. والفرنسى يحب الحرية كأنها زوجته، إنه يحترق من أجلها كالشعلة. إنه يجثو أمامها مسرفا فى بسط ما لديه من حجج، وهو مستعد للقتال من أجلها حتى الموت، وأيضا ارتكاب آلاف الحماقات من أجلها. أما الألمانى فيحب الحرية كأنما هى جدته ».

ومن المفاهيم التى تركت بصماتها واضحة على الأدب الإنسانى ما أكده جان جاك روسو فى « العقد الاجتماعى» عام ١٧٦١، وفولتير فى «القاموس السياسى» عام ١٧٦٤، وجون ستيوارت ميل فى « عن الحرية» عام ١٨٥٩. قال روسو إن الحرية ليست فاكهة تنمو فى كل طقس، ومن ثم فهى ليست فى متناول الجميع، فى حين يتساءل فولتير : ما سبب ندرة الحرية إلى هذا الحد ؟ ذلك لأنها أثمن جوهرة عرفتها الإنسانية. أما ميل فيحدد مفهومه للحرية الوحيدة الجديرة بهذا الاسم بأنها تسعى إلى ما فيه الخير لنا بطريقتنا الخاصة، ما دمنا لا نحاول حرمان الآخرين من حرياتهم أو نعرقل جهودهم فى سبيل الظفر بها.

وحتى الأدباء والنقاد الذين لا يجمع بينهم اتجاه فكرى وفنى واحد، نجد أن مفهومهم للحرية يكاد يتطابق. يقول الشاعر الأمريكى ويتمان فى « أوروبا» عام ١٨٥٥ إن كل قبر يضم رفات شخص استشهد فى سبيل الحرية يتحول إلى جذر لها، إذ فيه بذرة تحملها الرياح إلى مكان قصى، وتعيد زرعها، وتغذيها الأمطار والثلوج. فى حين يقول برناردشو فى « أمثال للثورين» ١٩٠٣ إن الحرية معناها المسئولية، ولهذا السبب يخشاها معظم الناس. وفى عام ١٩٤٠ قال الناقد الإيطالى بنديتو كروتشى فى « جذور الحرية» : إنه حين تموت الحرية عند الآخرين يحين الوقت الذى ينبغى لنا فيه أن نستأنف نسج قماشها دون تفكير. أما سومرست موم فى

كتابه «شخصى جدا» عام ١٩٤١ فيوضح أنه إذا اعتزت أمة بشىء أكثر من اعتزازها بالحرية، فإنها تفقد حريتها. ومما يثير السخرية أنها إذا حرصت على الراحة والمال أكثر من حرصها على الحرية فإنها ستفقدهما أيضا.

ولقد تحولت الحرية إلى مذهب فكرى عرف بالليبرالية، فهناك السياسة الليبرالية والأدب الليبرالى... إلخ. وهذا المذهب يركز على أهمية حرية الفرد ورفاهيته، وإمكان التقدم الاجتماعى من خلال تجديد التنظيم الاجتماعى أو تغييره. وقد نشأ مذهب الحرية وتطور إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كحركة واكبت نموم الحرية الفردية فى مجالات عديدة من الحياة : سياسية، واقتصادية، واجتماعية، ودينية، وفكرية، وفنية. ودعمت الدعوة لتطوير الديمقراطية، وتعميم الحقوق الانتخابية وتأكيد حرية التعبير، والقضاء على العبودية، وتوسيع نطاق الحريات المدنية.

ومن أهم خصائص هذا المذهب معارضته لسيطرة الحكومة أو الطبقة العليا على الفرد، وتدعيمه للمنافسة الحرة فى الميدان الاقتصادى، ورفضه معظم صور التدخل الحكومى فى الأنشطة الاقتصادية. ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ الليبراليون يعتقدون بأن تحرير الفرد من الضبط الأوتوقراطى ليس كافيًا فى حد ذاته، ولذلك على الحكومة، بوصفها الهيئة الممثلة للمجتمع، أن تتخذ خطوات إيجابية لضمان حرية كل فرد فى المجتمع ورفاهيته. ولذلك ساندت الليبرالية فى القرن العشرين نمو عدد من التنظيمات الحكومية كالقوانين المتصلة بالأجور وساعات العمل، والطعام، والحقوق والحريات المدنية ... إلخ.

واختلفت معالجة الأدباء لمفهوم الحرية باختلاف الزمان والمكان. ذلك أنه مفهوم متعدد الأبعاد ومعقد ومتشعب فى ثنايا القضايا الفردية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والحضارية. فمثلا فى القرن التاسع عشر كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الحاسمة – مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع، وعزلة الإنسان الحديث ووحشته – تتخذ فى نظر الروس طابع مشكلة الحرية. ولم يحدث

فى أى مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تأصلا مما عاشها الروس، كما أن أحدا لم يضطرب بها مثلهم، ولم يشعر أحد بالجزع إزاء المسئولية التى تنطوى عليها محاولة حلها بقدر ما شعر تولستوى ودسيتوفسكى. ذلك أن بطل « ذكريات من العالم الأدنى »، وكذلك راسكو لنيكوف وكيريلوف وإيفان كارامازوف - كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة، وكلهم يكافحون ضد خطر السقوط فى غياهب الحرية غير المقيدة، والاختيار الفردى، والأنانية.

ولم يكن دستيوفسكى يهدف من رفضه للحرية الفردية غير المقيدة، ونقده لأوروبا العقلانية والمادية، وتمجيده للتضامن والحب الإنسانى، إلا إلى الحيلولة دون تطور لابد أن يؤدى حتما إلى نزعة فلوبير التقدمية بكل ما تحمله فى طياتها من شطحات الحرية الفردية المنطلقة بلا ضوابط. فقد كانت الرواية الغربية فى بحثها عن الحرية المطلقة تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع، الذى ينهار تحت وطأة عزلته، أما الرواية الروسية فتصور، من البداية إلى النهاية، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه إخوته فى الإنسانية. فحب الآخرين يأتى قبل حب الذات، وحرية الجماعة قبل حرية الفرد.

وهذا الاتجاه جعل الرواية الروسية أشد تحيزا لغايات محددة من الرواية فى أوروبا الغربية. ويرجع أرنولد هاوزر هذه الخاصية فى كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ» إلى احتلال المشكلات الاجتماعية مركز الصدارة الفكرية والفنية مدة أطول، ودون منافس، إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى. فقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية، فى حالة الأدب الروسى منه فى أعمال الأدباء الفرنسيين والإنجليز فى الفترة نفسها. ففى روسيا لم يترك الحكم المطلق وانعدام الحرية للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب، وأدت الرقابة إلى حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد على حد قول د. س. ميرسكى فى كتابه « تاريخ الأدب الروسى ».

وعلى الرغم من أن التضاد بين دستيوفسكى وتولستوى من أعمق ما يكون، فإن هناك وحدة أساسية بينهما فى موقفهما من مشكلة الفردية والحرية. فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزلته ووحشته، هو أكبر الشرور الممكنة، وكلاهما يرغب فى تجنب تلك الفوضى التى تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع. وعند دستيوفسكى بوجه خاص، يدور كل شىء حول قضية الحرية، وليست رواياته الكبرى إلا تحليلا وتفسيرا لهذه الفكرة.

ومن المعروف أن القضية ذاتها ليست بالجديدة، فقد كانت تشغل الرومانسية دائمًا. ومنذ عام ١٨٣٠ أصبحت لها مكانة رئيسية فى الفكر السياسى والفلسفى. على أن الحرية كانت تعنى، فى نظر الرومانسية، انتصار الفرد على التقاليد، ولم تكن الشخصية فى نظرها تعد حرة خلاقة الا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والجمالية السائدة فى عصرها .

وقد صاغ ستاندال المشكلة على أنها مشكلة العبقرى، وخاصة نابليون، الذى كان النجاح فى نظره مسألة فرض صارم لإرادته، وشخصيته العظيمة، وطبيعته المندفعة. وكان يبدو فى نظره أن تعسف العبقرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه مقابل ميلاد أبطاله الروحيين.

ويمثل راسكولينكوف عند دستيوفسكى المرحلة التالية فى هذا التطور. فهو يرمز للعبقرية الفردية التى تطمح إلى الحرية الشبيهة بالخيال. فلم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها فى سبيل فكرة عليا، بل لمجرد إثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل. وأصبحت القضية التى تطرح نفسها بشدة هى : هل الحرية الفردية قيمة فى ذاتها ؟ والواقع أن دستيوفسكى لم يحسم هذه القضية كما يبدو لأول وهلة. صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعا إلى الفوضى والاضطراب، ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام ؟ فى قصة « المفتش الأكبر » يعرض دستيوفسكى تلخيصا شاملا لمفهومه عن الحرية. فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة، وإلى إحلال

المظهر محل الجوهر، والدولة محل الفرد،وتأكيدات الشعارات المرفوعة محل عدم استقرار البحث والتساؤل.

ومن الواضح أن أهمية قضية الحرية عند تولستوى لا تساوى على الإطلاق أهميتها عند دستيوفسكى. ولكنها فى حالته بدورها مفتاح لفهم شخصياته من الناحية السيكلوجية والأخلاقية. وهو يعرض شخصية ليفين، بصفة خاصة، على أنها تجسيد حى لهذه القضية. ويدل عنف الصراعات الدائرة داخل ليفين على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص المستقل. لقد كان دستيوفسكى على حق لأن « أنا كارنينا» ليست رواية ساذجة بريئة على الإطلاق. إنها رواية حافلة بالشكوك، ووخز الضمير، والمخاوف. والفكرة الأساسية التى تربط بين قصة «أنا كارنينا» وبين قصة «ليفين» هى قضية انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحرية عندما تتحول إلى حياة بلا وطن. ولقد كان نفس المصير الذى راحت أنا كارنينا ضحية له نتيجة لممارستها الحرية الفردية من خلال ارتكابها الزنى، يهدد ليفين نتيجة لنزعته الفردية، ولنظرته إلى الحياة على نحو متحرر من التقاليد، ولمشكلاته وشكوكه الغريبة. وكلاهما مهدد بخطر الطرد من المجتمع منذ البداية، على حين أن ليفين يفعل كل ما فى وسعه كى لا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع. إنه يخاف الحرية بعيدا عن قيود المجتمع، فهو يتحمل عذاب زواجه، ويدير شئون ضيعته، ويرضخ لكل تقاليد البيئة وتحيزاتها، شأنه شأن جيرانه، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شىء لمجرد ألا يصبح خارجا عن القانون، مقتلعا من جذوره، شاذا، غريبا على حد قول ليوشيستوف فى كتابه : «دسيتوفسكى ونيتشه ».

غير أن العداء للفردية عند دسيتوفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتهما فى التفكير. فاعتراضات دسيتوفسكى ذات طابع أقرب إلى الصوفية والخيال. وهو يفسر مبدأ الفردية بأنه هروب من روح العالم، ومن الأصل الأول، والفكرة الإلهية، التى تتخذ شكلا تاريخيا عينيا يمكن التعرف عليه فى عامة الناس،

والأمة، والجماعة الإنسانية. أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة، مرتكزة على فكرة السعادة. فمن المستحيل أن يؤدى انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له. فالحرية الفردية لا تتفق مع السعادة الإنسانية، والإنسان لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا فى إنكار الذات والتفانى فى سبيل الآخرين.

أما أندريه مالرو فلايرى تناقضًا بين حرية الفرد وقيود المجموع، بل على النقيض من هذا فإنه يؤمن إيمانا عميقا بأن الحرية الفردية والكيان الاجتماعى وجهان لعملة واحدة هى : الوجود الإنسانى المتكامل. فلا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر، وبرغم صعوبة القضية من ناحية التطبيق، فقد خاضها مالرو بكل قواه الفنية والعملية. وآمن أن دور الفن العظيم يتمثل فى بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى. وتاريخ الفن عند مالرو هو تاريخ تحرر الإنسان. فإذا كانت دائرة القدر والمصير التى حكم على الإنسان ألا يتخطى حدودها، حتمية لا مفر منها، فإنها لا تعنى فى الوقت نفسه ألا يتسلح الإنسان بالوعى بحثا عن حريته. وإذا لم تتحقق حريته كما يرضاها فيكفيه شرف المحاولة. وعلى الفن أن يساعد الإنسان فى بحثه عن الحرية، وخاصة أن الفن سلاح فعال فى تعميق وعى الإنسان سواء بمصيره أو بحريته. وحياة مالرو نفسها كانت مواجهة للمصير بحثا عن الحرية.

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن حرية الإنسان وشرفه. وأى أدب راق لابد أن يحمل هذه المهمة على عاتقه وإلا كان موقفه ضد الإنسان وبالتالى فإن مصيره إلى الاندثار. وشخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الكبت والإرهاب والطغيان فى حياة الإنسان والمجتمع. وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية. إن بطل رواية « الأمل» مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر،ولكنه يحارب لينقذ شرف الإنسان وحريته. والمعنى الوحيد

الذى يستطيع الإنسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الإنسانية العظيمة. فالوجود الإنسانى بلا كفاح من أجل الحرية لا معنى له ولا قيمة وبالتالى فلا شرف له. ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو ضرورة أخلاقية لا مفر منها.

ويضيق بنا المجال لتتبع قضية الحرية عند مختلف أدباء العالم، ولكن رأى جان بول سارتر الذى ضمنه فى كتابه « ما الأدب؟» يمكن أن يضع لمسة ختامية لهذه القضية الخطيرة المتشعبة. فالأديب - عند سارتر - لا يتوجه إلى قارئ عالمى بقدر ما يخاطب قارئا فى وطن خاص فى موقف محدد. ولذلك فالحديث عن الحرية فى معناها التجريدى لا يجدى، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين. فهى فى معناها الإنسانى مقيدة، بها يتخلى الإنسان عما يضر بحرية الآخرين. والأديب نفسه يدرك أنه يتحدث عن حريات متعثرة، وحتى حريته هو ليست خالصة تماما وتخضع لنسبية ظروفه السياسية والاجتماعية.

ولو نظرنا إلى الحرية نفسها من زاوية الثبات والتجريد المطلق لبدت غصنا جافا، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبدا. إنها الحركة الدائبة التى يتخلص بها الإنسان مما يعوقه فيتحرر. وهى - فى جميع أشكالها - لا تمنح، بل على الإنسان أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته، فينتصر بذلك على الآخرين. ويتوقف الأمر فى هذه الحالة على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها، وعلى المثابرة فى سبيل النصر. فهذه هى الصورة التى تتخذها الحرية لنفسها فى كل الأحوال.

ومشكلة الأديب أنه عندما يتحدث عن الحرية، سيجد نفسه مدافعًا عن الحرية الخالدة التى رفع شعارها كل من أراد السطوة ابتداء من نازية هتلر وشيوعية ستالين وانتهاء بالديمقراطيات الرأسمالية. فإذا كان مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها، فإنه يصبح من الضرورى بالنسبة للأديب أن يلقى الأضواء فى أعماله على كل من الأصدقاء الحقيقيين والأعداء الحقيقيين للحرية من خلال تحديد المواقف المادية الملموسة. والحرية التى يدعونا إليها الأديب ليست

شعورًا مجردًا خالصًا بحرية الإنسان. فالحرية، إذا راعينا الدقة فى التعبير، لا وجود لها، بل توجد فقط فى موقف تاريخى خاص. فكل عمل أدبى دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للإنسان، إذ فى كل إنسان جنوح خفى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع، وإلى العقل والجنون فى شئون يومه، وإلى عواطف قابلة للثبات، وإلى أنواع عابرة من العناد أو التطير، وإلى حقائق واضحة أو جهالات، وإلى آمال ومخاوف، وإلى تقاليد وقيم موروثة، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه الأديب والقارئ.

وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة ويستمد منه حريته، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به. ففى هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخلى عنه الإنسان، ويتضح الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخذه، ثم المسئولية التى تترتب على هذا الموقف. فالحرية بدون مسئولية فوضى وانحلال، والمسئولية دون حرية كبت واستعباد، ومن هنا كانت المعادلة الصعبة التى حاول معظم أدباء العالم بلورتها فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية.

* * *

٢٢ - الخلود

على الرغم من أن الموت تجـربة لم يعـرفـهـا أحـد من الأدباء أو أحـد من جمهورهم، فإن الخيال الأدبى، لم يقف عاجزًا أمامه بل اقتحم أسواره محاولا الإطلال داخلها ببصيرة الفن بعد أن عجز الفنان عن استخدام بصره وعقله كما يفعل فى مظاهر الحياة التى يتخذ منها مضمونا لأعماله. وهكذا يطمح الأديب إلى احتواء الكون كله بعالميه : الأول والآخر. وقد بدأ هذا الطموح مبكرا لدرجة أننا نستطيع القول بأنه واكب الأدب الإنسانى منذ بداية تاريخه المسجل. ففى « كتاب الموتى» وهو العنوان الذى يطلق الآن بصفة عامة على كتاب دينى مصرى قديم على شكل لفافات من البردى مكتوب عليها مجموعة من التعاويذ السحرية أطلق عليها المصريون القدماء اسم « كتاب القدوم فى وقت النهار». وكان الغرض منه تسهيل مرور المتوفى إلى العالم الآخر وضمان راحته وهنائه هناك. ومع أن مجموعة التعاويذ التى كتبت على البردى لم يوجد ما يثبت وجودها قبل الأسرة الثامنة عشرة، إلا أنه من الواضح أنها مستمدة من مجموعة مماثلة وجدت مكتوبة بصفة أساسية على توابيت الدولة الوسطى وتسمى نصوص الأكفان التى استمدت أصلا من مجموعة التعاويذ التى وجدت مكتوبة على جدران الحجرات الداخلية فى بعض أهرامات الأسرتين الخامسة والسادسة، ومن ثم فإن نصوص الأهرام ونصوص الأكفان وكتاب الموتى تؤلف معا مضمون أول نصوص الأدب الدينى المصرى القديم.

وكما نجد فى « الموسوعة الأثرية الموجزة» التى أشرف على تحريرها ليونارد كوتريل، أن النص الذى كان سائدا فى الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة فى طيبة يحوى حوالى ١٩٠ تعويذة مختلفة ؛ ويشمل ترانيم لإله الشمس رع ولأوزيريس وأحاديث موجهة من آلهة مختلفة إلى المتوفى، وتعاويذ سحرية مثل تلك التى تكتب

على تماثيل الأوشابتى وعلى جعارين القلب، كما تحوى تعاويذ أخرى بعض الآيات التى تتلى لحماية المتوفى من الأخطار والمتاعب مثل الموت مرة ثانية أو أن يأكل برازه. وتؤكد إحدى هذه التعاويذ أهمية تقديم قرابين جيدة لضمان الخير والرفاهية للمتوفى فى المستقبل، إذ يمكن المتوفى بفضل هذه التعويذة أن يدخل إلى مكان الدفن وأن يخرج منه وأن يصل إلى مائدة القرابين ؛ وبلغت من أهمية هذه التعويذة أن أطلق اسمها على الكتاب بصفة عامة.

على أن أمتع هذه التعاويذ هى تلك التعويذة التى تحوى الخطاب المعروف بالاعتراف الإنكارى ومحاسبة النفس فى الفصل ١٢٥، وإيحائه بالاعتقاد بمستوى معين لسلوك الإنسان وبالعقاب الإلهى. وهذا الفصل كما هو لدينا الآن يتألف من تعويذتين متماثلتين، وفيه يعلن المتوفى لأوزوريس أنه لم يقترف بعض الأعمال الشريرة التى تتراوح ما بين إنكار لجرائم شائعة مثل السرقة والقتل والزنى، وبين ما يمكن أن يدعى نقضا للقوانين المصرية بصفة خاصة مثل تحريك أحجار الحدود، والتعرض لتطبيق قوانين الرى. ويختتم المتوفى بيانه هذا بتصريح يردده ثلاث مرات أنه « طاهر».

وبعد أن يحصل المتوفى على إذن بالدخول إلى القاعة الكبرى للحق المزدوج وذلك بأن يتلو الأسماء السحرية لأجزاء الأبواب المؤدية إلى القاعة - يتكرر الاعتراف الإنكارى فى صيغ أطول ومختلفة بعض الشىء. أما فى هذه القاعة فيجلس على كل من الجانبين فى صفين متساويين اثنان وأربعون محكما فيخاطب المتوفى كلا منهم باسمه ويعلن براءته من تهمة معينة، ثم يتبع هذا منظر المحاكمة أمام أوزوريس، ملك العالم السفلى، وهو يجلس على عرشه وخلفه إيزيس ونفتيس ورفقة من آلهة هليوبوليس. وأمام أوزوريس يوجد الميزان تحت حراسة الإله أنوبيس ورأسه على شكل رأس ابن آوى، وخلف أنوبيس يقف تحوت (رأسه على شكل رأس أبو منجل) كاتب الآلهة يكتب قرار المحكمة على ملف من البردى. ونرى فى المنظر أيضا الوحش المخيف أمنليت آكل الموتى، وجزء منه على شكل تمساح، وجزء على شكل أسد، وجزء على شكل فرس البحر، منتظرا قلب المتوفى إذا لم يتساو تماما فى الميزان مع ريشة العدل.

ويحتوى الفصل ١٢٥ من « كتاب الموتى » على بعض من أكبر وأحسن المواقف الدرامية ؛ وكلها تجسد المصير السعيد للشخص المثالى الذى سينال إنصاف الآلهة له على أساس أنه «صاحب الصوت الحق» فى العالم الآخر. وعلى الرغم من أنه لم تظهر فى « كتاب الموتى» صورة واضحة للحالة الحقيقية التى يتوقع المتوفى صاحب الصوت الحق « أن يتمتع بها» فإن أحد الاعتقادات المحببة لدى المصريين كان يقضى بدخول المتوفى مملكة أوزوريس حيث الأرض منبسطة تخترقها القنوات، صورة لمصر نفسها. وثمة قطعة أرض يحصل عليها المتوفى فى « حقل الغاب» الذى يشار إليه أحيانا على أنه حقول الفردوس للمصريين حيث يمكن للمتوفى أن يحرث ويبذر ويحصد ويتكاثر برفقة عائلية. و هذه الصورة هى صورة مثالية لمصر، فالمتوفى يخدم أوزوريس كما كان فى حياته يخدم فرعون الحى.

وبعد هذه الريادة الأدبية لقدماء المصريين فى تصور العالم الآخر، لم تنقطع رحلات الأدباء والشعراء لهذا العالم الغامض المثير المخيف الرهيب. لكن أشهر محاولات سجلها تاريخ الأدب العالمى بعد « كتاب الموتى » تمثلت فى «أوديسا» هوميروس، و« ضفادع» أريستوفانيس »، و« إنيادة» فيرجيل، و« تحولات» أوفيد أو ما يسمى بالميتامورفوز، وحلم شيبو أكروبيوس وملحمة « جلجامش» البابلية الشهيرة، وقصة المعراج والرؤيا كما تصورها الأدباء والشعراء فى قصص المدينة الفاضلة وقصص الوردة وجنة الوردة، ثم «رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى، و« الكوميديا الإلهية» لدانتى. وكلها حلقات فى سلسلة طويلة من رحلات الخيال إلى العالم الآخر تستمر حتى عصرنا الحالى حين كتب ثورنتون وايلدر (١٨٩٧ - ١٩٧٦) مسرحيته الشهيرة « بلدتنا» عام ١٩٣٨، ومن المتوقع أنها سوف تستمر مادامت الرغبة تحترق داخل الإنسان لمعرفة ماذا سيكون مصيره الغامض بعد الموت.

فى « الأوديسا» مثلا زار أوديسيوس فى بعض مغامراته الكثيرة الشهيرة الجنة والجحيم. فقد تمثلت الجنة فى الفردوس الهومرى الذى عاش فيه أوديسيوس وملاحوه مع الساحرة كيركا ذات الجدائل الشقراء وجواريها. تلك الربة الرهيبة التى تتكلم لغة البشر كما يسميها هوميروس فى «الأوديسا». عاش فيه عاما

كامـلا منذ أن بلغت سفـينتـه السوداء شـواطئ جزيرة إيايا الأسطورية، حتى رحل عنها ليزور الجحيم.

ويقـول لويس عـوض فى دراسـتـه « على هـامش الغـفـران» إن هذا النـعيم كـان أشبه بالجحيم، أو جحيم أشبه بالنعيم. فهذه الجزيرة المسحورة هى فى حقيقتها جـزيرة هـلاك، من وطئ شـواطئـهـا سـحـرته هذه الجـمـيلة ذات الذوائب الشـقـراء بصوتها وخمـرها وبعشبها السحرى فأحالته إلى خنزير إلا من أنقذه الرب هرميز رسول الآلهة إلى الناس كى يعيش بعد ذلك فى نعيم كامل. أما معالم هـذا الفردوس الهومرى فحسية تتجسد فى الأرائك والموائد وأفخر الأطعمة والقطوف وكئوس الخمر والشهد والحور العذارى بنات الينابيع وبنات الأنهار المقدسة وبنات الغابات.

وكما تنبأت كيركا فقد كتب على أوديسيوس أن يقوم برحلة إلى دار هاديس وبرسيفـون الرهيبة حيث تسكن أرواح الموتى، ليبـحث فيهـا عن روح تيـرسيـاس بن طيبة، العراف الأمى الذى لا يزال يحتفظ بعقله، فقد وهبته برسيفون الحكمة فى الموت ليكون وحـده بين الموتى رب الفـهم الثـاقب، أمـا بقـيـة الأرواح فـهى تموج كالظلال. وبعد أن يفرغ أوديسيوس من صلواته للموتى بدار الموتى عليه أن يضحى حملا أسود وشاة سوداء ووجهه متجه نحو شاطئ النهر وأن يدعو رفاقه إلى الصلاة لهاديس الجبار ولبـرسيفون الرهيبة، شاهرا سيفه المسلول حتى لا تقترب أرواح الموتى من دم الضحية. وذلك قبل أن يأتيه تيرسياس ويدله على طريق العودة وينبئه بكل ما سيعترضه من أخطار.

وقـد فـسـرت العـصـور الوسطى الأوروبيـة لأكـثـر من ألف عـام قـصـة ضـلال أوديسيوس وغربته عن وطنه إيثاكا بين بحار عجيبة وجزر غريبة لاقى فيها أهوال التهلكة والغـواية معـا، بأنها قـصـة غربة الإنسان عن الجنة الأولى بعد نفـيه منهـا وبحثـه الدائم الدائب عن جنة الميـعاد. ومـا يتـخلل حـيـاته فـيمـا بين الجنتين من مغامرات وغوايات وأهوال.

أمـا الشـاعـر الإغـريقى التـعليـمى هسـيـود فـقـد ذكـر فى ملحـمـتـه « الأيام والأعمال» تصوره عن مصير البشر فى الدار الأخرى. فقد قسم الخليقة الناطقة

طبقا لمعتقدات اليونان فى زمانه إلى خمسة أجيال تعيش فى خمسة عصور. الأول العصر الذهبى ثم الفضى والنحاسى ثم عصر الأبطال أو أنصاف الآلهة، ثم العصر الخامس الذى سماه العصر الحديدى الذى عاش فيه هسيود نحو القرن الثامن قبل الميلاد. وقد أدخل هسيود النعيم كل من سبق الجيل الراهن من بنى الإنسان. أما جيل الشاعر نفسه فقد نقل ثوابه وعقابه بعد الموت من الأرض إلى السماء.

فى مسرحية « الضفادع » يعقد أريستوفانيس موازنة كوميدية بين الشعراء، وخاصة بين قطبى المسرح اليونانى القديم إسخيلوس ويوربيديس. وتنهض فكرة المسرحية على أن ديونيزوس إله الخمر والدراما عند اليونان، حين جاءه نبأ موت الشاعر التراجيدى ديوربيديس حزن لموته حزنا شديدا حتى قرر أن يرحل إلى العالم الآخر ويعود بيوربيدس إلى عالم الأحياء. ولذلك تصور كوميديا « الضفادع» رحلة إلى الدار الأخرى، حيث أرواح الموتى، وهى تستخدم هذه الرحلة لنقد الأدب والأدباء وعقد المقارنات بينهم، والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم ومحاسنهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم، ومن هنا كان النظر إلى كوميديا «الضفادع» بوصفها من أقدم نصوص النقد الأدبى.

وقد تصور أريستوفانيس العالم الآخر فى « الضفادع» على أنه يحتوى على جحيم وما يتبعه من صور التعذيب، وعلى فردوس وما يتبعه من صور السعادة، وفيه قضاة يحاسبون أرواح الموتى. وكان وصفه للنعيم قريبا جدا من وصف الجنة كما نعرفها نحن الموحدين، كل ذلك فى زمن لم تتبلور فيه فكرة الفردوس بالمعنى المفهوم كما رأينا فى « كتاب الموتى » وملحمتى « الأوديسا » و«الأيام والأعمال».

أما الشاعر اللاتينى فيرجيل فقد وصف فى ملحمته « الإنيادة» زيارة بطله إنياس للعالم الآخر. وفى « الأكلوج الرابع» رؤيا قريبة جدا من رؤيا الجنة، ونبوءة بمولد الطفل الإلهى الذى يبدأ بمولده عصر السعادة الدائمة. ولكن زيارة إنياس للعالم الآخر، وحلم فيرجيل بالجنة أو بالعصر الذهبى ليسا غير أصداء قوية جميلة لصوت هوميروس والأقدمين. وهو فى هذا يشبه معظم شعراء اللاتينية الذين وقعوا صرعى لسحر شعراء الإغريقية فقلدوهم.

ينطبق المنهج نفسه على الشاعر اللاتينى أوفيد صاحب « الميتامورفوز» أى «التحولات» أو « التشكلات» فقد كانت زيارته للجنة والجحيم تقليدا لمن سبقوه، ذلك أنه فى الحقيقة نظم تاريخا أسطوريا للكون والخليقة، أوضح فيه كيف خرجت الأشياء من الأشياء، وكيف تحولت الأشياء إلى أشياء، مستمدا هذا التاريخ الأسطورى من معتقدات قدماء اليونان والرومان ومن أدبهم. ومع هذا يقول لويس عوض فى « على هامش الغفران».

« ورغم هذا فقد كان لفرجيل وأوفيد أثر بالغ فى تفكير المثقفين الأوروبيين طوال العصور الوسطى زهاء ألف وأربعمائة سنة، ولا سيما تفكيرهم الدينى الرسمى معا، فقد قرأ العالم المسيحى، فى آثار فرجيل وأوفيد معانى تتفق مع عقيدته المسيحية بمثل ما فعل « بأوديسا» هوميروس واعتبر كلا من هذين الشاعرين ترجمان الوثنيات الأولى من يونانية ورومانية لدى العالم المسيحى، وعدة حكيمها الجامع لحكمتها ورموزها الروحية. فاكتفت أوربا الوسيطة بقراءتهما وتفسيرهما عن قراءة آداب اليونان والرومان فيما خلا النزر اليسير. وقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتينيين إلى قنطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوروبا الغربية فى العصر الوسيط ما كان من قطيعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى، وما نجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية فى العالم اللاتينى حتى تجدد اهتمامه بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولا ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ من ناحية أخرى ».

أما أبو العلاء المعرى فقد كتب « رسالة الغفران» نحو عام ١٠٣١ وكانت بمثابة رد على خطاب بعث به إليه على بن القارح كما يقال. وخير تلخيص لرسالة الغفران نجده فى كتاب طه حسين « تجديد ذكرى أبى العلاء ». فعندما ختم ابن القارح رسالته إلى المعرى بذكر خوفه من الجحيم وناره الآكلة، تخيل أبو العلاء فى « رسالة الغفران» رحلة ابن القارح فى العالم الآخر إلى الجنة قال :

« قام هذا الرجل من قبره يوم البعث فلبث فى الموقف أمدا طويلا، حتى أعياه الحر والظمأ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة، فلم يفهم معنى هذا

الانتظار، ففكر فى أن يخدع سدنة الجنة بما كان يخدع به الناس فى الدنيا من الشعر، فأنشأ القصائد الطوال فى مدح رضوان وأنشده إياها فلم يفهم منها شيئا لأنه لا يتكلم العربية. فلما علم على بن القارح بأمره سأله : ما بالك لم تحفل بقصائدى وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا؟ ثم كانت بينهما محاورة آيست على بن القارح من رضوان، فانتقل إلى سادن نبهه إلى أن يتشفع بالنبى فى أمره، فاجتهد حتى وصل إلى حمزة فتوسل به إلى على. وأنه لقى طريقه إلى على وقد كلفه أن يظهر كتاب توبته، وإنه لفى ذلك وإذا شيخه أبو على الفارسى قد ضاق ذرعا بطائفة من شعراء البادية يخاصمونه فيما تأول من كلامهم فنسى التوبة وأمر الشفاعة، وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الأعراب ثم رجع إلى على وقد فقد كتاب التوبة. ولكن عليا قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهدا على التوبة فاستشهد بقاض من قضاة حلب وقبل على شهادته. ولكن سقاه من الحوض وأيأسه من دخول الجنة قبل الحساب فلم ير إلا الحيلة. فذهب إلى شباب بنى هاشم فقال : لقد ألفت فى الدنيا كتبا كثيرة كنت أبدؤها وأختمها بالصلاة على النبى ﷺ فحقت بى بذلك عليكم حرمة ولى إليكم حاجة قالوا : وما هى ؟ قال : إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها، فتوسلوا بها إليه فى أن يأذن بدخولى الجنة فقبلوا منه. ثم نادى مناد : يا أهل الموقف غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء. ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها ورغبوا إليها فى أمر صاحبهم فقبلت. وأشارت إليه أن يتبعها فتعلق بركاب إبراهيم ابن النبى، ولم تكن خيلهم تمشى على الأرض لكثرة الزحام، إنما كانت تطير فى الهواء.

وصلوا إلى النبى وشفع فيه، وعاد مع فاطمة وإخوتها ليدخل الجنة، فلما بلغ الصراط لم يستطع أن يتقدم عليه قيد أصبع، فبعثت إليه الزهراء جارية تعينه. فأخذت الجارية كلما أسندته من ناحية مال من الأخرى، حتى أعياه ذلك وأعياها، فقال لها : يا هذه إن أردت سلامتى فاستعملى معى قول القائل فى الدار العاجلة :

ســت أن أعيــاك أمرى   فاحملينــى زقفونـــة

« فقالت: وما زقفونة؟ قال : أن يطرح الإنسان يديه على كتفى الآخر، ويمسك بيديه، ويحمله وبطنه إلى ظهره. أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب :

صلحت حالتى إلى الخلف حتى صرت   أمشى إلى الورا زقفونه

« فقالت: ما سمعت بزقفونة ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة. فتحمله وتجوز كالبرق الخاطف. فلما جاز قالت الزهراء عليها السلام: قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كى تخدمك فى الجنان. فلما صار إلى باب الجنة فقال له رضوان. هل معك جواز ؟ فقال: لا. فقال : لا سبيل للدخول إلا به. فعى بالأمر. وعلى باب الجنة من داخل شجرة صفصاف، فقال أعطنى ورقة من هذه الصفصافة حتى أرجع إلى الموقف فآخذ عليها جوازا. فقال : لا أخرج شيئا من الجنة إلا بإذن من العلى الأعلى (تقدس وتبارك) فلما ضجر بالنازلة قال : إنا لله وإنا إليه راجعون. لو أن للأمير ابن المرجى خازنا مثلك لما وصلت أنا ولا غيرى إلى درهم من خزانته. والتفت إبراهيم (صلى الله عليه) فرآه وقد تخلف عنه فرجع إليه فجذبه جذبة حصله بها فى الجنة ».

أما « الكوميديا الإلهية » فقد قسمها دانتى إلى ثلاثة أقسام، قام فى القسم الأول بزيارة الجحيم وفى الثانى : المطهر وفى الثالث: الفردوس. هذا هو الهيكل العام لزيارة دانتى للعالم الآخر. وقد كان دليل دانتى فى الجحيم هو الشاعر فيرجيل، أما دليله في الفردوس فهو بياتريس حبيبة دانتى التى اتخذ منها رمزا للتأمل فى الإلهيات أو للمعرفة اللدنية. وفى رؤيا الفردوس رأى دانتى قبة السماء وهى بيضاء، ورأى فيها « سراج العالم» أى الشمس تسطع على العالمين، ورأى بياتريس دليلته، تلتفت إلى الجانب الأيسر وتحدق فى الشمس وكأنها نسر لا يخاف الضياء، وحدق هو فى بياتريس مثلما حدقت هى فى الشمس ولطول التحديق فى بياتريس سقطت عن دانتى طبيعته البشرية وتحول إلى جوهر بغير ناسوت. وكما نزل دانتى تسع طبقات من هاوية الجحيم حتى بلغ قاع جهنم فى مركز الأرض حيث رأى إبليس مغروسا كالتنين الهائل، كذلك صعد على المعراج تسع سموات حتى بلغ «الأمبريوم» أو سماء العنبر التى تقع فيها السماء البلورية حيث « المحرك الأول » كما يقول دانتى.

وعندما بلغ عصر النهضة قمته مع الاكتشافات العلمية والتكنولوجية، سادت

النزعات الإنسانية المادية على الاتجاهات الميتافيزيقية الروحانية، ولذلك قلت زيارات الأدباء والشعراء إلى العالم الآخر. لكن بحث الفكر الإنسانى عن الغفران والخلاص، لم يتوقف. بدليل أن أديبا أمريكيا معاصرا مثل ثورنتون وايلدر قد عبر عن هذه القضية فى مسرحيته « بلدتنا» ١٩٣٨. ففى الفصل الثالث الذى عنوانه «الموت» والذى تدور أحداثه فى مقابر المدينة، نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل، عندئذ يبدو فى الأفق شىء ما : هو ذلك الشىء الأزلى والأبدى الخالد. إنه الكائن الإنسانى الذى تجرد أخيرا من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقها. لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة، بل أصبح كل همهم انتظار حلول الأبدية وترقبها بشغف بالغ، ثم نرى جنازة تسير وتقترب حيث نلمح إميلى - بطلة المسرحية - وهى تصحب الموتى وتنضم إليهم، فنعرف أنها ماتت وهى تلد، وتعلن عن رغبتها وأملها فى العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا، على حين نصحها الموتى بألا تفعل. ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط. لكنها تعض بنان الندم، وتحزن حزنا شديدا بعودتها إلى دنيا الأحياء التى تدرك أخيرا مدى ما تزخر به من ضلال وغى، ومدى ما يقاسيه البشر من آلام ومخاوف وصراعات تتمثل فى زيارة جورج لقبرها حيث يرتمى عليه متوجعا فى لوعة وحيرة. فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم، مثله فى ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى من سعادة وراحة وطمأنينة فى دار الخلود.

وهكذا لم يتوقف الأدباء والشعراء على مر العصور من محاولة الإطلال بعين البصيرة والخيال على ما يدور فى العالم الآخر. فإذا كان الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة في هذه الحياة، وفى الوقت نفسه يشكل اللغز الذى يستعصى على كل فهم بشرى فمن الطبيعى أن يسعى الأدب بأدواته الفنية التى تتعامل مع العقل والوجدان والخيال كى يتقرب من أفضل حل محتمل لهذا اللغز الأزلى. وإذا كان الله قد منح الإنسان القدرة على التخيل، فمن حق الإنسان أن يستخدم هذه القدرة فى فهم الكون الذى يعيش فيه ويتحكم فى مصيره. وإذا كان الخيال هو المادة الخام التى يستقى منها الأدب أشكاله ومضامينه، فلابد أن تشكل نظرة الإنسان إلى العالم الآخر أحد مضامينه الرئيسية.

٢٣ - الرعب

كان من الطبيعى أن يكون الرعب أحد الخطوط الرئيسية التى شكلت نسيج الأدب العالمى سواء على مستوى الشكل أو المضمون نظرا لنوعية العلاقة الغامضة بين الإنسان والكون. وهى العلاقة التى تجعل الإنسان يعيش فى رعب دائم، يتراوح فى درجاته ما بين الشعور بالنقص والخوف والقلق الذى يصل فى النهاية إلى الرعب. وهذا المزيج من الدرجات الانفعالية لا يعنى أن الإنسان مهدد دائما فحسب بل يعنى أيضا أن الطبيعة قد منحته للإنسان من أجل المحافظة على حياته. بل إن الحيوانات نفسها تخاف وتفزع، ثم تجفل هاربة إلى مكان يأويها بعيدا عن الشر الذى يلاحقها. كما يبدأ الخوف والفزع مع الإنسان منذ طفولته المبكرة، ثم تختلف مظاهرهما تبعا لعمر الفرد، وجنسه ذكرا كان أم أنثى، ومستوى نضجه وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية.

ومادام أن الرعب يشكل هذا الجانب الخطير فى كيان الإنسان، فقد كان من الضرورى للأدب العالمى أن يعالجه بوسائله الفنية الخاصة، ابتداء من مخاوف الطفولة، ومرورا بمخاوف المراهقة والرجولة، وانتهاء بمخاوف الكهولة والشيخوخة، بحيث يبدو الرعب كأنه رفيق العمر بالنسبة للإنسان. بل إن مخاوف الإنسان تتعدد وتتنوع داخل كل مراحل العمر، فهناك المخاوف الدراسية، والعائلية، والجنسية، والصحية، والاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية... إلخ. ناهيك عن المخاوف الميتافيزيقية التى بدأت بها التراجيديا الإغريقية وحاولت بها تحديد موقف الإنسان من تلك القوة الغامضة الرهيبة المسماة بالقدر. وذلك من خلال مزج الرعب بالشفقة وهو ما أسماه أرسطو بالتطهير أو الكاثارسيس الذى يجعل مشاهد التراجيديا يشعر بالرعب يجتاحه عندما يتتبع البطل وهو يسير إلى مصيره المحتوم،

ذلك أنه يتوحد معه بحكم اشتراكهما معا فى الإنسانية، ومن ثم فهو يتخيل نفسه مكانه لأن هذا أمر محتمل، وفى الوقت نفسه يشفق على البطل لأنه يعرف ثغرة الضعف الإنسانى التى تدفعه دفعا إلى حتفه، ولا يستطيع كبح جماحها.

وعلى الرغم من أن المشاهد يشعر بالرعب يتغلغل فى كيانه، فإنه يستمتع بهذا الشعور لأنه واع تماما أن دوره لا يتعدى حدود المشاركة الوجدانية، وأنه آمن فى مكانه وهو يتابع المواقف المرعبة فوق منصة المسرح. مثله مثل الإنسان عندما يرى حادثا مأسويا فيشعر بالراحة لأنه لم يتعرض لمثله وفى الوقت نفسه يشفق على ضحاياه. وفى التراجيديا لا يتعارض الموقف المأسوى مع قدرة الإنسان على استيعابه، لكنه يتعارض مع الاتجاه العقلانى البحت الذى يحاول إقناع الناس بأنه لا سر هناك، ومن ثم يصبح الرعب الإنسانى غير ذى موضوع لأن كل شىء محتمل ومتوقع ويمكن تفسيره علميا. وقد وصفت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية المغرورة التى تقلل من شأن الغيبيات والميتافيزيقيات الغامضة فى حياتنا، وانتقدتها بقولها :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا المتفلسفون الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعلل أمورا عصرية مألوفة. ولذلك ترانا نستخف بما هو مرعب، قانعين بالمعرفة الظاهرية، فى حيث يتحتم علينا أن نعترف بالخوف من المجهول »

وإذا كان العلم يسعى دائما إلى الاستخفاف بكل ما هو مرعب بلا سبب ظاهرى، فإن الأدب يتوغل فى أحراش النفس الإنسانية لإيمانه بأنه مادام أن الرعب موجود بطريقة أو أخرى فلابد من التعامل معه بهدف بلوغ المزيد من معرفة النفس الإنسانية. وإذا كان العلم لم يستطع أن يقضى على عنصر الخطر الذى يتهدد الإنسان فى كل لحظة من لحظات حياته حتى يقضى عليه خطر الموت فى النهاية، فإن من حق الأدب أن يجسد قضية الرعب بالشكل الفنى الذى يراه مناسبًا، بل إن العلم لا يزال يبتكر من المخترعات ما يضاعف كمية الخطر والرعب فى حياتنا. فبعد أن كان الرعب مسألة فردية من الطراز الأول ولا يتعدى مداها الأسرة أو

الطبقة بأية حال من الأحوال، أصبح الرعب قضية عالمية يشعر العالم كله بوطأتها مع ضغوط السياسة اليومية العالمية وتناقضاتها التى لا تخطر على بال. يكفى أن نذكر الرعب الذرى فى هذا المجال كى نرى إلى أى حد أصبح العالم كله مهددا.

وكانت التراجيديا أسبق الأشكال الأدبية لاحتواء هذا الرعب الإنسانى، ثم تلتها الميلودراما فبالغت فى إثارة الرعب من خلال مناظر القتل والدم والظلام والصرخات والعويل، وذلك بهدف هز المتلقى من الداخل تماما، ومنحه نوعا من الإثارة التى يفتقدها فى حياته اليومية العادية. ولعل المتعة التى يشعر بها المتلقى فى وجود هذا النوع المرعب من الإثارة، أنها تشكل تحديا لقدرته على تحمل مثل هذه المواقف، ولو على مستوى الخيال.

ثم جاءت الرواية القوطية فى القرن الثامن عشر كى تخرج بالقارئ من مجال الواقع الملموس إلى دنيا الأشباح القادمة من الماضى، حيث تفقد الأشياء منطقها الطبيعى المعقول، ولا يسود سوى منطق الرعب وسط المقابر بين الأشباح والصرخات والظلام. وكانت هذه الرواية المقدمة الطبيعية لروايات الرعب التى تتخذ من حياة مصاصى الدماء وهجمات الأرواح الشريرة وجولات السفاحين الليلية ونزوات الشر عند بعض العلماء الذين يريدون تدمير العالم بمخترعاتهم، تتخذ من كل هذا مضمونا أصبح مغريا فيما بعد لكثير من مؤلفى السينما العالمية ومخرجيها. كذلك سارت الرواية البوليسية على هذا النهج المثير للرعب بهدف الرواج التجارى وسط جمهور القراء اللاهث وراء الإثارة هربا من الملل والسأم.

وهكذا يؤكد فشل كل المحاولات العلمية فى درء الرعب أو حتى الإحساس به عن الإنسان. بل من الواضح أن الإنسان يسعى لممارسة هذا الإحساس بدليل إقباله على كل الأعمال الأدبية التى تتخذ منه مضمونا ابتداء من المسرح الإغريقى حتى السينما المعاصرة، إنه يتقبل ببساطة حكايات المردة والغيلان والأشباح لأنها تشبع خياله بعد أن عجزت حياته عن إمداده بمثل هذا الإشباع. وهناك بعض الأدباء والمفكرين وعلماء النفس الذين يفترضون أنه إذا لم يكن الرعب موجودا لاخترعه

الإنسان. وهذا على النقيض تماما من المفهوم التقليدى الذى يؤكد أن متع الحياة لا تتم إلا بتحرر الإنسان من الخوف.

ويقول إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما» إن المعاناة وحدها لا تصنع البطل المأسوى، بل لابد من تحدى القدر ومقاومة المعاناة والعذاب. ونحن الجمهور لا يكفينا أن نجفل من الرعب فى رعب، بل علينا أن نمسك الرعب بأيدينا. عندئذ سنكتشف منطقا فى غاية الغرابة والتناقض. هذا المنطق يثبت لنا أننا كلما تقبلنا الرعب واستوعبناه، قل إحساسنا بالرعب. إنه لا يقل فحسب بل يتبدل إلى الإحساس بتلك الرهبة الرائعة التى نمارسها فى حضرة الأعمال الدرامية العظيمة. إنها الرهبة التى تجعل الانسان يستوعب العالم كله فى لحظة من لحظات الشعور الإنسانى المكثف. وهذا يذكرنا بقول الفيلسوف الفرنسى باسكال عندما عبر عن موقف الإنسان من الكون اللانهائى بقوله : « إن الصمت الأزلى فى كل هذه الفضاءات اللانهائية يرعبنى ».إنه لا يرفض الرعب ولا يهرب منه، بل يعتبر نفسه جزءا من هذا الكون الذى يرعبه صمته وحجمه.

ولا يوجد مثل الأدب فى قدرته على تجسيد هذه الرهبة السامية، ذلك أن الحياة لا تمدنا إلا بأحاسيس الخوف والفزع والهلع. وإذا كان لوسيان جولدمان قد اعتبر باسكال أنقى وأعظم المفكرين الذين حددوا معنى الرهبة الذهنية فى مواجهة الكون، فإن تحديد المعنى الذهنى المجرد لا يكفى للإنسان العادى حتى يستوعبه. بل لابد من تجسيده فنيا ودراميا. وهذه وظيفة الأدب. فمثلا قدم جيته مثلا جميلا فى « فاوست» على الصياغة الشعرية للرهبة المأسوية. تجتاح الرهبة فاوست نفسه عندما يسلمه مفيستوفليس مفتاح دولة « الأمهات». فى أول الأمر يلمح جيته تلميحا جنسيا واضحا، لأنه بمجرد إمساك فاوست بالمفتاح، فإنه يتمدد ثم يشتعل ويطلق الشرر. وبرغم ماعرف به جيته من أسلوب تجريدى، فإنه لا يتكلم عن الرهبة تجريديا، بل نجد فاوست يرتجف حالما تذكّر الأمهات ثم يرتجف ثانية عندماينمو المفتاح فى يده ويطلق الشرر، وعندما يلحظ مفيستوفليس فزع فاوست عند ذكر

الأمهات يقترح عليه أن يلغى الرحلة كلها. لكن فاوست يرفض رفضا باتا لأنه لن يتراجع عن ممارسة الرهبة، مهما كان الثمن الذى سيدفعه لقاء التجربة الرهيبة. بل يكرر قوله إن « الرجفة فزعا ثلثا الرجولة» ثم يضيف إن الرجفة فزعا هى الرجولة نفسها. وبذلك لم تعد الرهبة مجرد فزع ذهنى كما نجد عند باسكال، بل تجربة حسية متجسدة فيسيولوجيا. إن ارتعاشة الجسد تجربة مادية ملموسة من الطراز الأول، تجربة تجمع بين الارتعاشة نفسها : الفزع، الرعب، البلبلة، الرهبة، وبين قبولها واستيعابها. إنها التحدى الذى يتحتم على الإنسان أن يثبت أنه كفء له، وأنه لا أمل له فى تجنبه أو التهرب منه. بل إن خير أمل عند الإنسان هو انعدام هذا الأمل تماما. إن التهرب من ارتعاشة الحياة تهرب من الحياة ذاتها.

من هنا نستطيع فهم رؤية كثير من الأدباء العظام للعالم على أنه رعب مقيم. صحيح أن العديدين من الأدباء كانوا يسارعون إلى الاستدراك بأنهم لم يعمموا الرعب فى العالم كله، بل فى الأجزاء التى كتبوا عنها. ولكن يظل العمل الأدبى العظيم تجسيدا للعالم بل للكون كله، ولذلك كانت الرؤية المحركة فى أعمالهم هى رؤية رعب. وفلسفة الحركة مستمدة من شوبنهاور وبدايات نيتشه : التناقض كامن فى قلب الكون، والخطر يلتف حول الإنسان، فى كل لحظة، وعلى الإنسان ألا يتهرب من الخطر فحسب، بل عليه أن يذهب إليه ويتحداه، عليه أن يذهب إلى الجحيم ويعيش فيه بإرادته.ولذلك كان شعار هذه الحركة : « الجحيم مدينة أشبه بأشبيلية » فابتداء من برناردشو فى « جزيرة جون بول الأخرى » ومرورا ببريشت فى «مهوجونى » وانتهاء بسارتر فى « الأبواب الموصدة » أو « جلسة سرية»، فإن الجحيم هو المكان الذى نحن فيه الآن.

وبالطبع ليس هناك تفسير واحد محدد لهذه الرؤية الرهيبة، ولذلك قوبلت بدرجات متفاوتة بين الرضى والسخط. ولكن يستحيل نكران وجودها أو أهميتها، وحتى أشد الناس سخطا عليها لابد أن يعترف للحركة التى حملت هذه الرؤية بمنجزاتها التى تميزت بها. فإذا كان الجمال بمفهومه الكلاسيكى قد تركه الأدباء

كى يموت ويندثر، فقد ولد جمال رهيب، جمال لا يعتمد على النبل التقليدى أو البطولة التى عرفها الأدب العالمى منذ كتب هوميروس ملاحمه، بل يكشف عما فى الخسة واللا بطولة من مدى إنسانى أوسع وأعمق مما كان متوقعا. فقد أصبحت الحدود الإنسانية ضيقة فوق القمة حيث النبل القديم والبطولة التقليدية. فى حين اتسعت القاعدة التى تحتوى البشر جميعا، حيث تختفى البطولة ويندثر النبل الملحمى أو التراجيدى. ولذلك يمكن اعتبار قول الفيلسوف كارل ياسبرز إن «المأساة لا تكفى » موجها لأنصار المأساة التقليدية التى تنهض على الجمال، والنبل، والبطولة، والحقيقة المثلى. فالمأساة نفسها لها حدودها، بل إنها تستثنى معظم التجربة التى يعرفها معظم الناس. والرهبة لا توجد فى حياة الأبطال فحسب، بل يمكن لمسها بطريقة أكثر إقناعا فى حياة أبسط الناس. لقد انتقل الأدب من عصر الرهبة الأرستقراطية المترفعة إلى عصر الرهبة الديمقراطية الشعبية، إذا ما استخدمنا لغة السياسة. فالرعب تجربة إنسانية غير مقصرة على فئة أو طبقة معينة، ولذلك يسعى الأدب دائما كى يعلم الإنسان كيف يعيش مع الرعب ويستوعبه، بدلا من أن يترك الرعب يستوعبه ويقضى عليه.

★ ★ ★

٢٤ - الريف

شكلت الحياة فى الريف منذ فجر الأدب الإنسانى مضمونا لأعمال أدبية - سواء أكانت شعرا أو نثرا - عند معظم شعوب العالم. فقد اهتم الأديب بالعلاقة العضوية بين الإنسان والأرض التى قدمت لماشيته الطعام فى مرحلة الرعى، ثم الغذاء له فى مرحلة الزراعة. وحتى فى مرحلة الصناعة كانت محاصيل الأرض ومنتجاتها المواد التى قامت الصناعة عليها. ولذلك فإن الأدب الذى يتخذ من حياة الرعاة والفلاحين، ومن مجتمع القرية الوادعة مضمونا له، لم يكن يسعى للبحث عن حياة البساطة والبراءة والنقاء فحسب، بل ركز على حياة الإنسان فى جوهرها الأصلى حتى يسطع تحت ركام التعقيدات و المتاهات التى أدت إليها الحياة فى المدينة. ومن هنا كانت المقارنة بين حياة الريف وحياة الحضر قائمة بطريقة شبه مستمرة فى أعمال الشعراء والأدباء الذين عالجوا حياة الرعاة والفلاحين. فإذا كانت القرية تمثل العلاقة النقية البريئة البسيطة بين الإنسان والطبيعة، فإن المدينة تجسد مأساة التعقيد والافتعال والاصطناع التى تجرف الإنسان دون أن يملك لنفسه موقفا محددا.

وقد حاول النقاد التفريق بين هذا المضمون الأدبى المتبلور وبين الأغانى والأهازيج الريفية وغير ذلك من وسائل التعبير البدائى عن الحياة فى مظاهرها الفوكلورية. فقد بدأ الأدب الريفى - إذا جاز لنا هذا التعبير - كمحاولة لتصوير حياة الرعاة التى تمثل بدورها لحظات السعادة والنشوة التى تعترى الإنسان عندما يشعر بتناغمه مع مظاهر الطبيعة. ذلك أن حياة الرعاة مجرد وسيلة فنية لتجسيد حياة النقاء والبراءة والبساطة بصفة عامة. ولذلك لا يدور الأدب الريفى أو الرعوى

حول فئة معينة من الناس، بل يتخذ من حياة هذه الفئة قاعدة ينطلق منها إلى الإنسانية الرحبة الشاملة.

ويعد الشاعر الإغريقى ثيوكريتاس رائدا لهذا النوع الأدبى. فقد عاد من جزيرة صقلية حوالى عام ٢٨٠ قبل الميلاد، محملا بذكريات النقاء والبراءة والعفوية التى لم يستطع الهروب منها ، بل استمرأ استرجاعها من حين لآخر وأخيرا طفت على أشعاره التى كانت بمثابة النموذج المبكر للشعر الرعوى. ولم يكن ثيوكريتاس قرويا أو ريفيا، بل كان من أبناء المدينة، لكن الريف سحره، مما دفعه إلى ابتكار شخصية تبحث فى مونولوجاته وديالوجاته عن التجسيد الفنى للحياة الفعلية للرعاة، وذلك أمام خلفية خبرتها هذه الشخصية. وقد اتفق النقاد على أن كل الشعراء الرعويين الذين أتوا فيما بعد قلدوا سواء ثيو كريتاس أو من قلده قبلهم.

ويرجع الفضل إلى ثيوكريتاس فى بلورة ثلاثة أشكال من الأدب الريفى تركت بصماتها واضحة عليه. ولم تتغير سوى مظاهرها لتناسب متطلبات كل عصر. تمثل الشكل الأول فى مباريات الغناء التى ترجع أصولها إلى المسابقات التى عقدت فى المهرجانات الشعبية المبكرة حين كان يتقابل راعيان فيما يشبه « القافية» الزاخرة بالدعابة وخفة الظل، ثم يقرران حسم التحدى المرح بينهما عن طريق إقامة مباريات فى الغناء ويحكم المباراة راع ثالث. ومن خلال الغناء المتبادل يقص الراعيان أفراح العشاق وأحزانهم. وغالبا ما تنتهى المسابقة بعجز الحكم عن تفضيل أحد الراعيين على زميله، فلكل مزاياه وقدراته على الوصف الشعرى والإنشاد الشجى.

أما الشكل الثانى من الشعر الرعوى ففيه يصف راع و حيد منابع السحر والجمال في شخصية محبوبته، وينعى حظه التعس الذى لم يسمح له بالوصال السعيد. وفى الأنماط الأولى لهذا الشكل كان الشاعر يتوجه مباشرة بالنجوى إلى معشوقته. ومع مرور الزمن بدأ الشاعر بوصف الخلفية التى تتحرك أمامها حبيبته، ثم وصف الراعى الذى يتغنى بجمالها، والذى تعد أغنيته جزءا منفصلا بل ومقحما فى بعض الأحيان على المقطوعة كلها.

ثم جاءت المرثية الشعرية لتثبت وجودها كشكل ثالث يملك قدرة على الاستمرار والتعميق تفوق قدرة الشكلين السابقين. وكانت أول قصيدة ريفية لثيوكريتاس « مرثية دافنى» قد أرست معظم التقاليد التى تكررت فيما بعد عبر العصور والأجيال. فى هذه القصيدة تتمثل الخلفية الوصفية فى قطيع من الماعز يقابل ثايرييس، ويعده بهبات رائعة إذا غنى له الأنشودة القديمة التى تحكى قصة دافنى الأسطورية التى خدعت فى حبها. ونستمع بالفعل إلى الأغنية التى قد تبدو عرضية وغير ملتحمة عضويا بالأجزاء الأخرى، ولكنها تشكل الجزء الأكبر من القصيدة. ثم يأتى القرار أو المقطع المتكرر ليخاطب حوريات الغابة، وأطياف الأماكن المقدسة من خلال صلاة توضح أن الطبيعة - وإن كانت قوانينها صارمة - إلا أنها تركت للإنسان القدرة على استرجاع ذكرياته وصياغتها بالشكل الذى يفضله .

وبالإضافة إلى هذه الملامح الرئيسية فلابد أن نذكر قدرة ثيوكريتاس على تطويع الجمل والتراكيب اللغوية فى هذه القصيدة، بحيث خرجت الألفاظ والمعانى عن دلالتها المحددة المحدودة إلى آفاق لانهائية من التعبير الفنى. وبعد اندثار الشعر الرعوى كنوع أدبى، انتقلت الصور والرموز والاستعارات وغير ذلك من الأدوات التقليدية إلى شعر الرثاء الذى استطاع أن يواكب مشاعر الإنسان حتى عصرنا هذا، وخاصة عند الشعراء الذى عبروا فى قصائدهم عن حزنهم الدفين لفراق الأحباب.

ومع انتقال الشعر الرعوى إلى روما على يدى فيرجل الذى عاش بين عامى ٧٠ و ١٩ قبل الميلاد، فقدت القصيدة الرعوية جاذبيتها كصورة حية للحياة الريفية الفعلية من خلال خلفية واقعية. ومنذ ذلك العصر أصبحت فنا قائما أساسا على التقليد والمحاكاة.

وباستثناء شعر المديح، فقد ظلت الأشكال الرئيسية كما هى بدون تغيير، وإن كانت قد تحولت إلى قوالب يصب فيها الشاعر أغراضه الشخصية مثل التعبير عن عرفانه بجميل الإمبراطور الذى أعاد اليه ممتلكاته المغتصبة، أو تعزية صديق فقد حبيبته.

ومن الواضح أن فيرجل كان متفوقا فى الناحية الفنية على ثيوكريتاس. وهذا التفوق يتجلى فى قدرته على التركيز والإيجاز، وتحكمه فى الإيقاع، وإحساسه العميق بجمال الألفاظ والكلمات. وعندما أصبحت القصيدة حلم رجل المدينة بحياة القرية، تخلت حقائق الحياة الريفية عن مكانها الأثير لصور وأطياف الريف الحالم الذى يجسد حلم الإنسان بالعصر الذهبى. وقد تطور الأمر بهذه الخلفيات الحالمة والأطياف الريفية لتتحول فيما بعد إلى أركاديا خيالية أو قرية مثالية لا تمت إلى عالم الواقع الكئيب بصلة.

وبما أن فيرجل قد كتب باللاتينية، واعتبر الشاعر الذى تنبأ بميلاد المسيح، فى حين لم يعرف مصادره الرعوية الإغريقية على وجه التحديد، فإن هذه العوامل اتحدت كى تمنح الشعر الرعوى الرومانى السيادة بطول العصور الوسطى. ومع قدوم عصر النهضة برز أدباء من أمثال بترارك (١٣٠٤ - ٧٤) وبوكاتشيو (١٣١٣ - ٧٥) ساروا على نهج فرجيل كما تأثروا بالأنماط الأدبية التى عرفتها العصور الوسطى. لكنهم أضافوا روح عصرهم أيضا. فعند بترارك امتد الشعر الرمزى الأخلاقى عنده ليحتوى السياسة. أما الشعر الرعوى أو الريفى التقليدى فقد أصبح معبرا عن شخصية الشاعر بكل ما تحتويه من آلام وآمال، مما منحه دفقة جديدة من الحيوية.

وقد شهد عصر النهضة ثلاث تفريعات للأنشودة الريفية الكلاسيكية بحيث تجلت فى أشكال جديدة. واستوعبت مضامين لم تكن تعالجها من قبل. فقد أدخل أديب نابولى الكبير سانازارو القصص الرومانسى الذى يستمد مضمونه من الريف الإيطالى كما نجد فى كتابه الشهير« أركاديا» الذى صدر فى عام ١٥٠٤، والذى يمزج فيه الشعر بالنثر. نجد الاتجاه نفسه عند الشاعر البرتغالى مونتيمايور فى كتابه « ديانا» ١٥٥٨، كما كتب فيليب سيدنى فى إنجلترا « أركاديا» عام ١٥٩٠، وفى فرنسا كتب دى ايرف « أستريه » ١٦١٠.

وإذا كان سانازارو قد استوحى شعره من ثيوكريتاس، فإنه ابتكر الأنشودة التى

تدور حول حياة صيادى السمك الذين حلوا محل الرعاة، وانتقلت المناظر من الريف الزراعى حيث الحقول والسائمة إلى الريف الساحلى حيث الشباك وقوارب الصيد. وبرغم أن هذه الصيغة الشعرية اعتبرت فى وقتها بديلا عن صيغ فيرجل، فإنها لم تنتشر على المستوى الشعبى. فقد اقتصر انتشارها فى أوروبا على فترة وجيزة، وأصبحت تذكر لقيمتها التاريخية فحسب، كما نجد فى قصيدة الشاعر الإنجليزى ميلتون « ليسيداس» ١٦٣٧، وذلك على الرغم من أن الناقد الانجليزى وليم هازلت يقول إنه من المحتمل أن تكون أفضل قصيدة ريفية فى الشعر الإنجليزى هى القصيدة الشعرية النثرية التى ألفها وولتون بعنوان « صائد السمك المثالى » ١٦٥٣.

وقد واكب هذا الانتشار موجة أخرى تمثلت فى تفريعة جديدة للأنشودة الريفية الكلاسيكية عرفت باسم « الدراما الريفية»، وبلغت قمتها فى إيطاليا كما نجد فى مسرحية الشاعر تاسو « أمينتا» التى أخرجت عام ١٥٧٣، ومسرحية جوارينى « فيدو كاهن الكنيسة » عام ١٥٩٠. وبالرغم من أن شخصيات هذه المسرحيات قد استطاعت استيعاب الأنماط السلوكية التى عرفت بها الشخصيات التى تعيش فى القصور، وبالرغم من أن هذه المسرحيات قد بنيت بأسلوب يميل إلى التشابك والتعقيد، فإنها تحمل كل الملامح الرئيسية التى عرفت بها أشعار بترارك. وتعد مسرحية « الراعية المخلصة » التى كتبها الشاعر الإنجليزى فلتشر عام ١٦٠٢ من أفضل الأعمال الدرامية فى هذا المجال.

وقد أكمل الشعراء الإنجليز الاتجاهات الرائدة التى بدأها الإيطاليون من أمثال باتيستا سبانولى ومانتوانوس، والفرنسيون مثل بلياد. فقد جمعت قصيدة سبنسر « تقويم الراعى » ١٥٧٩ ما بين الأنماط القديمة والإضافات الجديدة، ففيها رثاء العاشق، ومسابقة الغناء، والمديح، والقصة الرمزية الأخلاقية. وقد قلد الشعراء أناشيد سبنسر بطول القرنين السادس عشر والسابع عشر، وظلت أبرز نموذج سار على نهج تقاليد فيرجل.

وفى هذين القرنين استوعبت مسرحية « الماسك» أو المسرحية الترفيهية التى

تتخللها الموسيقى والغناء كل تقاليد المسرحية الريفية. كذلك فإن النثر الريفى كما نجده فى كتاب سيدنى « أركاديا» قد استمد ملامح الفروسية فيه من الشعر الملحمى، فى حين اتجه صوب الرواية لما يحتويه من سرد قصصى. وظلت القصائد الغنائية الريفية الأداة الطبيعية التى يعبر بها رجل المدينة عن شوقه لحياة الريف حيث البراءة والبساطة والنقاء. ومع هذا التنوع والتفرغ أصبح اصطلاح «ريفى أو رعوى » مرتبطا بالمضمون أكثر من ارتباطه بالشكل، فقد أصبح مضمونا للمسرحية والرواية كما كان مضمونا للقصيدة من قبل.

وفى القرن الثامن عشر بلغت القصيدة الرعوية الكلاسيكية الجديدة قمتها بحيث عالجها أشهر الشعراء الذين عادوا إلى تقاليد فيرجل التى تجلت بصفة خاصة عند رابين وفونتينيللى وبوب. وقد أدت المعركة الأدبية بين بوب وفيليبس إلى العودة غير المعلنة إلى واقعية ثيوكريتاس التى برزت فى قصيدة جاى « أسبوع الراعى » فى عام ١٧١٤. كذلك استطاعت القصيدة الرعوية أن تحتوى على لمحات من حياة القصور والطبقة الراقية كما حدث فى فرنسا عندما رأينا لوحات شعرية من حدائق فرساى. وفى إنجلترا ارتبطت النزعة الإنسانية والاتجاهات الرومانسية بالأدب الريفى عندما كتب رامزى « الراعى الرقيق » ١٧٢٥، وكراب « القرية» ١٧٨٣. ووسط هذه التيارات المتنوعة اندثرت القصيدة الرعوية كشكل وانتشرت كمضمون وخاصة فى الحركة الرومانسية التى سادت القرن التاسع عشر والتى عبرت عن حنين الإنسان إلى حياة الريف البريئة البسيطة النقية. وذلك فى مواجهة حياة المدينة التى وقعت تحت وطأة الثورة الصناعية بكل ما جلبته من جبروت الآلة وتلوث البيئة وضياع الإنسان.

ومع ظهور الاتجاهات الاشتراكية فى الأدب تحولت النغمة الرومانسية العذبة إلى ما يشبه الثورة ضد الأحوال التى يعانى منها الريف فى ظل الإقطاع. فإذا كانت الحياة فى الريف تتميز بالبساطة والنقاء والطهارة، فإن المتحكمين فى مقدراتها والمغتصبين لثرواتها لا يمتون لهذه الخصائص بصلة. فلا خير فى براءة وبساطة

وطهارة تكمن تحتها سموم الفقر والجهل والمرض. لذلك يتحتم رعاية الفلاح والزارع والراعى قبل التمتع أو التغنى بمظاهر الطبيعة الريفية الجميلة. فالإنسان هو محور الطبيعة التى وجدت من أجله أساسا، وأى إهمال أو تجاهل له لا يعنى سوى ضياع كل معنى حقيقى للطبيعة. وإذا كانت للمدينة أمراض جديدة، فالقرية لها أمراضها القديمة. والتركيز على علاج أمراض المدينة لا يعنى التخلص من أمراض القرية. فهذه امتداد لتلك فى معظم الأحيان.

وهكذا نجد أن أدب الريف أو القرية أو الرعى قد استطاع مواكبة مسيرة الأدب الإنسانى منذ الإغريق حتى عصرنا هذا. وإذا كان قد انتقل من مرحلة الشكل أو القالب التقليدى إلى مرحلة المضمون الفكرى القابل للصياغة فى أشكال جديدة ومتعددة، فهذا دليل على خصوبته ومرونته فى احتواء أشواق الإنسان وهمومه.

* * *

٢٥ - الزواج

تراوح مضمون الزواج فى الأدب العالمى بين المفهوم الرومانسى المثالى الذى يعتبره تتويجا لعاطفة جمعت بين قلبين، وبين المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى ينظر إلى الزواج على أنه جزء من البناء العام للمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه. وقد تتفرع تنوعات جانبية من هذين المفهومين الأساسيين، لكنهما يظلان الهيكل الفكرى الذى يحتوى مضمون الزواج فى الأعمال الأدبية التى تتناوله. فالمفهوم الرومانسى المثالى يعتبر إتمام الزواج بين الحبيبين نهاية كل المشكلات والعقبات التى وقفت فى طريقهما، فى حين أن المفهوم الواقعى الاجتماعى ينظر إلى الزواج على أنه بداية المشكلات والعقبات، والمحك الحقيقى لاختبار مدى صلابته وصموده فى مواجهة تقلبات المجتمع ومتغيرات الواقع. والأديب الرومانسى يخلق من الحياة الزوجية جنة وارفة الظلال يسعى إليها العشاق كما يسعى المسافرون بحرا إلى بر الأمان. وظلت هذه النظرة مجرد فى الأدب العالمى - إلى حد كبير - حتى ظهور علم الاجتماع وعلم النفس والنظريات الاقتصادية الحديثة. عندئذ رأى الأدباء مضمون الزواج فى ضوء جديد، وظهر المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى يحاول تعرية الزواج من كل الهالات الرومانسية والمثالية المحيطة به، والتى قد تعوق تقويمه تقويما صحيحا.

كانت أول مسرحية تضع نظام الزواج تحت مجهر الفحص والتمحيص بكل قسوة وعنف مسرحية « بيت الدمية » التى كتبها النرويجى الشهير هنريك إبسن وعرضت الأول مرة على مسارح أوسلوعام ١٨٧٩.، وفيها تثور بطلتها نورا ضد زوجها هيلمر الذى يمثل الزوج التقليدى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، فزوجته - فى نظره - مجرد دمية يلهو بها فى أوقات فراغه فإذا حانت ساعة الجد فلا وجود لها بالمرة. وتنتهى المسرحية بأن تهجر نورا بيت الزوجية بلا عودة. وهى نهاية جديدة كل الجدة بالنسبة لروح العصر المحافظة والمتزمتة.

وفى هذا الوقت كان نجم برنارد شو ككاتب آخذا فى الصعود إلى آفاق الشهرة والمجد، وأراد أن يدخل تيارا جديدا فى المسرح الإنجليزى بأن تبنى اتجاه إبسن فى «بيت الدمية » وألف مسرحيات كثيرة تحتوى نفس المضمون، وتبعه فى هذا كتاب كثيرون، بحيث أصبح الزواج مضمونا مسيطرا على الأعمال الواقعية فى المسرح والرواية. فمن خلاله استطاع الأدباء أن ينقدوا المجتمع بصفة عامة. فقد وجدوا أن العامل الاقتصادى يلعب دورا خطيرا، فى ربط الأسرة التقليدية بعضها إلى بعض. فالأشخاص القادرون على الكسب المادى يسيطرون على الآخرين الذين لا يملكون نفس المقدرة، وهم يرضخون لسيطرة القادرين لأنهم لا يملكون وسيلة أخرى للعيش. وغالبا ما تكون الزوجة والأطفال ضحايا هذا النوع من السيطرة القاتلة.

وينادى برنارد شو فى معظم مسرحياته بأن الحل العملى للمشكلة الاقتصادية المرتبطة بالزواج يتركز فى جعل كل فرد من أفراد الأسرة مستقلا استقلالا اقتصاديا. عندئذ نضمن عدم انتهاك الحريات الشخصية داخل الأسرة، لأن ما يحدث داخل الأسرة التقليدية أن الزوج يشترى الزوجة بماله مقابل أن تبيع له جسدها: أى أنها دعارة مقنعة ومستترة وراء هذا الغلاف البراق الذى يطلق عليه المجتمع لفظ الزواج. وللمرأة الحق فى استغلال مفاتنها الجسدية وبيعها لمن يدفع أكثر مادام المجتمع لم يمنحها فرصة الاستقلال الاقتصادى الذى يمكنها من المحافظة على كرامتها وعزة نفسها وحريتها فى اختيار الشخص الذى يفهم روحها ويتجاوب مع عقلها قبل أن يلعب بجسدها. يلخص شو نظرته فى الزواج فى مقدمته لمسرحيته « شروع فى زواج» فيقول :

« إن الزيجات الصحيحة لا تخرج عن كونها صداقات من نوع رفيع ومتين قائم على الفهم والتجاوب. أما تلك الزيجات التى يدعون أنها تقوم على حب أبدى سواء أكان أفلاطونيا أو حسيا فهى ليست إلا حالات مرضية يجب أن يفحصها الطبيب بعناية، وإذا فشل فى تحليلها فمن الممكن إرسال هذا النوع من الزوجين إلى المقصلة ».

وقد أدى حماس شو وغيره من الكتاب لمعالجة موضوع الزواج إلى الخروج - فى معظم الأحيان - من مجال الأدب والفن إلى ميدان الفكر الاجتماعى الذى يبرز فيه الأديب آراءه واتجاهاته بصفة شخصية خارج نطاق الشكل الفنى. فليس من العيب أن يعالج الكاتب مشكلات عصره الاجتماعية، وإنما العيب أن يهمل أدواته كفنان. تلك الأدوات التى تتركز فى رسم الشخصيات وخلق المواقف وربطها من خلال التسلسل المنطقى لها. وغالبا ما تلعب الفكرة دور العمود الفقرى لها فى هذا الربط، ولكن يجب ألا تقف مهمة الفنان عند حدود الفكرة وعرضها من وجهة نظره الشخصية بل يجب أن تكون من وجهة نظر الشخصيات التى تقدمها داخل سياق النص المسرحى ذاته حتى لو تعارضت الشخصيات مع وجهة نظر الكاتب.

والأديب الذى يضع عمله الأدبى فى خدمة مضمونه الفكرى لا يختلف كثيرا عن الشاعر الإغريقى هسيود الذى جعل من أشعاره منبرا للتعليم والنصح والإرشاد. يقول مثلا فى موضوع الزواج.

« اتخذ لك زوجة وأحضرها إلى منزلك عندما تصل إلى السن اللائقة : أى عندما تكون فى الثلاثين من عمرك، لا أكثر ولا أقل ؛ فهذه هى السن القانونية للزواج، واترك زوجتك إلى ما بعد سن الزواج القانونية بأربع سنين، ثم تزوجها فى السنة الخامسة».

وفى مجال آخر يقول هسيود :

« تزوج عذراء كى يمكنك أن تعلمها طرق التدبير، وعلى الأخص عذراء تقطن بالقرب منك، ولكن عليك أن تدقق النظر فى كل ما حولك، وأن تتأكد من أن زواجك لن يكون أضحوكة جيرانك ».

ونحن لا نلوم هسيود على هذا المنهج التعليمى المباشر فى أشعاره، فلا فرق بينه وبين الحكيم القديم آنى عندما ينصح ابنه بقوله : « لا تكثر من إصدار الأوامر إلى زوجتك فى منزلها إذا كنت تعلم أنها سيدة صالحة، ولا تسألها بغلظة: ما هذا؟ لاحظ بعينيك والزم الصمت. يا لها من سعادة عندما تضم يدك إلى يدها؛ كل

رجل مستقر فى منزل الزوجية، يجب أن يجعل قلبه ثابتا غير متقلب. لا تجر وراء امرأة أخرى غير زوجتك ولا تجعلها تسرق قلبك ».

هذا المنهج التعليمى المباشر يرفضه الأدب الناضج الذى يحتم ضرورة الشكل الفنى حتى لو كان قضية اجتماعية ملحة مثل نظام الزواج. ويبدو أن الأعمال الكوميدية كانت قادرة على الهروب من هذا المأزق فى معالجتها لمضمون الزواج. فعلى الرغم من أن الكوميديا تحتوى فى طياتها على جانب تعليمى لا يمكن إغفاله، فإن المواقف المثيرة للضحك، والمفارقات الهزلية، واللمسات الكاريكاتيرية، وعناصر السخرية والتهكم وغير ذلك من أدوات الكوميديا، تجعل القدح المعلى للمواقف والشخصيات فى تطوير العمل الأدبى. نلمح هذا فى مسرحية « ليزيستراتا » للشاعر الإغريقى أريستوفانيس، و« ترويض النمرة» لشكسبير، و« زواج فيجارو» لبومارشيه، ورواية « الكبرياء والهوى » لجين أوستن وغير ذلك من الأعمال التى ربطت بين الزواج والمجتمع فى قالب كوميدى.

فمثلا يرى أريستوفانيس بأسلوبه الساخر أن الزوجة يمكنها أن ترفع ألوية السلام على العالم كله إذا ما عرفت كيف تعامل زوجها. ولذلك كانت خطة بطلته ليزيستراتا مبنية على أساس أن الحب ليس نقطة الضعف فى المرأة وحدها، ولكنه نقطة الضعف فى الرجل أيضا، وما على المرأة إلا أن تنتظر عودة زوجها متزينة بأجمل زينة، مبدية كل مفاتنها من غلائلها الشفافة، متعطرة بأطيب العطور لتلهب فى زوجها نار الرغبة. وحين تضطرم فيه الرغبة تتمنع حتى يستسلم لإرادتها ويعقد السلم ويكف عن القتال. فقد كانت مقتنعة بأن هذه الخطة ناجعة، لأنها تستخدم أمضى سلاح يمكن أن تشهره المرأة فى وجه زوجها وترده به إلى صوابه.

فى مسرحية « ترويض النمرة» يقدم لنا شكسبير بطلته كاتارينا العاصية السليطة المتمردة ذات الطبع الحاد الجامح، والصخب المثير للأعصاب، لدرجة أن كل من يحيطون بها ظنوا أنه من المستحيل أن يقدم أحد الرجال إلى خطبتها لتصبح زوجه له. ولكن حدث أن هبط المدينة رجل يدعى بتروشيو باحثا عن زوجة مناسبة، وأتته أخبار كاتارينا السليطة، ولكنه لم يتأثر بأحاديث الناس عنها وعن أخلاقها،

وقرر أن يتزوجها ويروضها حتى يجعل منها زوجة من أكثر الزوجات وداعة وأشدهن طاعة. وتتوالى أحداث المسرحية التى كانت بمثابة مراحل متتابعة ومتصاعدة فى ترويض كاتارينا إلى أن تقول فى نهاية المسرحية :

« للزوج على زوجته من الحقوق ما للحاكم على أتباعه. فإذا ساء خلقها وفقر طبعها، وعبس وجهها ولم تنزل بالطاعة على إرادته فهى الشريرة العاصية، والخارجة الثائرة، والخائنة لعهد زوجها المحب المخلص. إنه ليخجلنى أن يبلغ الجهل ببعض النساء حدا يحملهن على وضع سيف القتال حيث يجدر بهن الضراعة التماسا للسلام، أو يعملن لاغتصاب السيطرة والسلطان، فى حين أنهن مطالبات بالخدمة والمحبة والطاعة. لماذا خلقت أجسامنا طرية ناعمة لينة رخوة غير قادرة على الأعمال الشاقة ؟ أليس هذا كى تلائم ظواهرنا نعومة بواطننا ولين قلوبنا ؟! ».

فى مسرحية « النساء العالمات» يدير موليير أحداث مسرحيته حول شروع زواج هنرييت وكليتاندر، ناقدا من خلاله مظاهر الزيف الاجتماعى كما تتمثل فى التحذلق عند النساء. والأحداث تصدر عن نوعين من الجهود : الجهود التى يبذلها الثلاثى المتحذلق « فيلامنت وأرماند وبيليز» من أجل تزويج هنرييت من تريسوتان، وتلك التى يبذلها الثلاثى المعتدل « كريزال وأريست ومارتين » بغية ضمان زواج هنرييت من كليتاندر. والعقدة تتشكل فى الفصل الثانى حين يرتضى كريزال - دون علم زوجته - عقد قران ابنته هنرييت على محبوبها كليتاندر. ثم تحل العقدة بفضل حيلة يأتى بها أريست فيتم الزواج على الوجه الذى يبتغيه الفريق المعتدل.

فى رواية « الكبرياء والهوى» تبلور لنا جين أوستن إلى أى مدى يتحول الزواج إلى قضية العمر والمصير بالنسبة إلى الشخصيات التى تعيش فى مجتمع مغلق تقليدى بطىء الإيقاع، يتركز فيه تفكير النساء وسلوكهن حول كيفية البحث عن الزوج المناسب للإيقاع به حين يحين الوقت. إنهن لا يستطعن تصور الحياة بدون زوج يضمن لهن مستقبلهن من خلال حياة زوجية مستقرة.

ومن السهل تتبع مضمون الزواج فى أعمال أدبية أخرى كثيرة نظرا لتشابكه مع مضامين أخرى مثل الحب والجنس والاقتصاد والاجتماع، وخاصة أنه مضمون يعكس روح العصر بطريقة أو بأخرى. ولذلك كان من الطبيعى أن يتناوله كثير من الأدباء محاولين بلورة أبعاده المتعددة.

٢٦ - الزيف

كان الزيف من القضايا التى وقف لها الأدب بالمرصاد، ونظرا لخصوبته وتعدد مظاهره وارتباطه بالسلوك الإنسانى فقد أغرى أدباء كثيرين بمعالجته سواء فى مجال الملحمة أو التراجيديا أو الكوميديا أو القصة. ولا تقتصر مظاهره على كل ما يخالف أو يتناقض مع جوهر الحقيقة، بل تتنوع وتتفرع مع سلوكيات الرياء والنفاق والتظاهر والادعاء والخداع والتصنع والافتعال والانتهازية والتلون والغدر والأنانية واللعب بالألفاظ والتلاعب بالمشاعر.. إلخ من هذه التنويعات الخصبة التى تجنب الأديب تكرار من سبقوه أو تكرار نفسه.

ولا شك أن درجات الزيف تختلف من شخص إلى آخر ومن موقف إلى آخر، مما دفع كتاب المسرح منذ عهد الإغريق إلى استخدام الأقنعة الفعلية التى يضعها الممثلون على وجوههم رمزا لإخفاء الحقيقة والتظاهر بغيرها. فنحن نستخدم الأقنعة السلوكية حين يضطرنا المجتمع وتقاليده وضغوطه إلى النفاق الاجتماعى بهدف تحقيق أهدافنا بأسهل الأساليب، وتجنب كل المتاعب والعقبات الممكنة. والأقنعة المسرحية هى فى حقيقتها رمز للأقنعة السلوكية.

وإذا كان المصريون القدماء أول من ابتكر الأقنعة فى مسرحهم الدينى كنوع من توضيح ملامح الآلهة وخاصة فيما يتصل بعنصرى الخير والشر، فإن الأقنعة تركت دورها كجزء من الطقوس الدينية على أيدى الأغريق الذين كانوا أول من استخدمها استخداما دراميا فنيا لإبراز الحدود الفاصلة بين الزيف والأصالة سواء فى التراجيديا أو الكوميديا أو الفارص الهزلى. وإذا كان الإغريق فى البداية قد تأثروا بالمصريين فى استخدام الأقنعة لأغراض دينية ولتجسيد الآلهة، فإنهم طوروها بعد ذلك بحيث أصبح تعبيرها الفنى بالملامح أقوى من التعبير بالكلام والأداء، ومن هنا كان الانتقال من مرحلة الطقوس الدينية إلى مجال الفنون الدرامية.

وفى عصر النهضة استخدم المسرح الأوروبى الأقنعة لإحداث المآزق والمفارقات التى تعرى زيف الشخصيات الذى يتمثل فى تنكرها. وفى إنجلترا تطور استخدام الأقنعة فى عصر عودة الملكية إلى اعتبارها جزءا من المظاهر المبهرة الخلابة التى تميزت بها المسرحيات التنكرية الموسيقية، وبذلك فقدت وظيفتها الأساسية فى كشف الزيف الاجتماعى وتعريته لتحولها إلى نوع من الزخارف المسرحية. أما فى إيطاليا فقد استخدمت الأقنعة فى الملهاة الشعبية المرتجلة التى عرفت باسم الكوميديا ديللارتى، وذلك لتجسيد المواقف الحرجة والمآزق التى تثير إضحاك الجمهور وتعرى الشخصيات فى الوقت نفسه عندما ينكشف أمرهم على حقيقته.

ومع اكتشافات علم النفس فى مجال انفصام الشخصية ووقوع الإنسان فى فجوة تفصل بين الجوهر الأصيل والمظهر الزائف وجد بعض الأدباء - وعلى رأسهم يوجين أونيل - فى الأقنعة تجسيدا دراميا للفجوة المأسوية بين حقيقة حياة الإنسان الداخلية وبين مظهر حياته الاجتماعية المزيفة. ففى مسرحية أونيل « الإله الكبير براون » مثلا يحاول بيللى أن يوقع بمارجريت فى غرامه ويهم أن يقبلها لكن مارجريت تلبس قناعها الذى يجسد عاطفتها الأخوية والروحانية تجاهه بحيث يتغير مسار الموقف الدرامى. كذلك نرى أن القناع الذى يرتديه ديون يخفى وجهه المكتئب الحزين الرقيق ويخفى فى الوقت نفسه حبه الدفين لمارجريت التى تدخل وقناعها فى يدها فيثب نحوها ديون مما يجعلها تتراجع فى ذعر ثم تلبس قناعها وتخبره أنها لا تعرفه، وعندئذ ينتزع قناعه فتعرفه وتعترف له بحبها. ونلاحظ أن الشخصيات تخلع أقنعتها فى لحظات الصدق، وترتديها عندما تحاول إخفاء الحقيقة خلف المظاهر المزيفة.

ولكن كان استخدام الأقنعة فى المسرح الحديث استخداما محدودا تمثل فى التعبير عن الانفصام الذى تعانى منه الشخصيات، ولذلك كانت تلبس القناع الذى يعبر أو يخفى حالتها النفسية المتقلبة طبقا للموقف الدرامى. ويبدو أن ميل الجمهور المعاصر إلى البساطة الواقعية قد جعله يرى فى استخدام الأقنعة حذلقة مسرحية لا لزوم لها وافتعالا ينأى بالشخصيات عن عالم الواقع الملموس. ومن هنا

كان هجوم النقاد على مسرحية أونيل لأنهم وجدوا فى الأقنعة السلوكية المتعددة التى يرتديها الناس فى حياتهم اليومية مادة خصبة وغنية دراميا بحيث لم تعد هناك حاجة ملحة لاستخدام الأقنعة الفعلية.

ومن الأساليب الدرامية الأخرى التى استخدمها الأدباء فى كشف مظاهر الزيف الإنسانى، الكورس الذى استخدمه الإغريق فى التعبير عن الضمير العام أو مانسميه الرأى العام. ففى مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس يعبر الكورس عن رأيه فى حقيقة المحاكمة الأدبية الشهيرة التى جرت فى العالم الآخر لتحديد المكانة الحقيقية لكل شاعر. فقد خلف سوفوكليس إسخيلوس على عرش الشعر فى الآخرة لأن يوروبيديس سار وراء سقراط ثم مدرسة السوفسطائيين الذين ملأوا الدنيا شكا وسفسطة وتزييفا للعقل وحركة الفكر، وتحولوا إلى جماعة من حواة الفكر بضاعتهم اللفظ يلعبون به ويزيفون معانيه، وقوانين المنطق يستولدون منها ما شاءوا من الأفكار الأصيلة والمزيفة. هذا فى حين كانت أثينا فى حاجة إلى شاعر يلهمها الحكمة والأصالة وسط تلك الأنواء التى كانت تتقاذفها يمنة ويسرة. ولم يكن يوروبيديس يملك لوطنه حكمة يعطيها برغم كل ما أثر عنه من علم وتفلسف وفكر ثاقب وجرأة فى الرأى. فكأنما الكورس أو الرأى العام، لم ير مخرجا لأثينا من ورطتها إلا بالعودة إلى الفطرة والأصالة الأولى ونبذ المدنية وجمالها الزائف.

وبحكم أن أريستوفانيس يعد الرائد الأول للكوميديا، فقد ترك استخدامه للكورس فى النقد الاجتماعى وتعرية مظاهر الزيف بصماته واضحة على فن الكوميديا بصفة خاصة، وإن كان الكتاب الذين أتوا بعده على مر العصور قد تخلوا عن استخدام الكورس، إلا أنهم لم يتخلوا عن إلقاء الأضواء على كل مواطن الزيف سواء فى الإنسان أو المجتمع. فقد حدد بن جونسون فى مقدمة مسرحيته « كل انسان ومزاجه » موضوع الكوميديا بأنه « السخرية من حماقات الإنسان لا من جرائمه ». أما كونجريف فيعتقد أن الحماقة الطبيعية لا تصلح موضوعا للكوميديا لكونها لا علاج لها، وليس من اللائق أن نسخر منها. ولذلك فقد اتخذ من التصنع والزيف الاجتماعى موضوعا لأروع مسرحياته « سنة الحياة » أو « طريق العالم ».

ويبدو أن هذا هو الرأى الذى كان شكسبير يأخذ به بوجه عام. وهو رأى أكثر عمقا ونضجا من رأى بن جونسون، برغم أن الزيف الاجتماعى كان إحدى الحماقات الرئيسية التى سخر منها جونسون فى مسرحياته.

لكن كونجريف يحصر مفهومه للزيف فى دائرة ضيقة بعض الشيء، حتى لا يضل الطريق وراء تنويعاته المتعددة وتفريعاته المتشعبة. ففى مسرحية « سنة الحياة» - مثلا - يضيق تعريف التصنع والادعاء بحيث يشمل أيضا تلك الحماقة الآثمة بين مسز ماروود وفينول الخبيث. وإذا كان الرياء نوعا من التصنع فإن رأى كونجريف لابد أن يكون صحيحا تماما. ولا شك أن تعريف بن جونسون لحماقات الإنسان كان أوسع أفقا من كونجريف لأنه لم يعتبر هذه الحماقات الاجتماعية - وعلى رأسها الزيف والادعاء والتصنع - قدرا كتب على الإنسان أو أنها مستعصية العلاج. ولذلك لم يؤكد جونسون الطبيعة الشريرة الملتوية أو سوء الحظ الذى يبتلى به الإنسان، وإنما ركز على الحماقة التى تفقد الإنسان أصالته وصدقه مع نفسه والآخرين. وهى أمر يمكن علاجه إذا استطاعت المسرحية تجسيد أبعاده فى مواجهة المصابين به.

وقد استوعب مسرح موليير كل هذه الاتجاهات التى قد تبدو فى ظاهرها متناقضة، لكنها فى جوهرها تسعى سعيا حثيثا لكشف كل مواطن الزيف فى حياة الإنسان، وتسلحه بالوعى الذى يساعده على تجنبها فى المستقبل. إن التأمل فى الجهود الضائعة التى يبذلها الإنسان فى مظاهر سلوكه المزيف، وفى صور ريائه ونفاقه يثير من المرح والفكاهة ما يفوق الأسى والكآبة التى يحدثها التأمل فى مآسى الانسان التى لا يقدر على مواجهتها. ويعتقد موليير أن تزييف الإنسان لواقعه يشكل منجما لا ينضب لكل الصيغ والخامات الكوميدية. ويترتب على ذلك أن كل حركة أو تصرف أوكلمة تنبع من هذا التزييف لابد أن تثير فينا الضحك بطريقة تلقائية ؛ ذلك لأن الضحك هو القدرة التصحيحية للعلاقة المزيفة بين الإنسان وواقعه. ولذلك ينهض الموقف الكوميدى عند موليير على مظهر من مظاهر الزيف. فمثلا فى مسرحية « طرطوف » نجد العجوز مدام بيرنيل متعلقة بطرطوف المجرم الأثيم لأنها تثق ثقة عمياء فى ورعه المزيف، ولكن عندما تتغير صورة الواقع وتظهر الحقيقة

المرة بشكل ملموس صارخ، تعجز المرأة عن التسليم بالأمر الواقع فعلا، وذلك بسبب عجزها عن استبدال الصورة المزيفة التي كانت ترى عليها طرطوف بصورته الحقيقية الواقعية. كذلك فإن ابنها أورجون بعد أن اتضحت له خسة المنافق الذى كان قد خدعه بورعه الزائف، بدأ يبغض جميع الناس الفضلاء، ولم يعد يرى فيهم سوى منافقين مخادعين.

كذلك يبدو الزيف على أشده - فى مسرح موليير - فى المناقشات العقيمة التى تشارك فيها فيلامانت وبيليز وأرماند فى « النساء العالمات » والتى تعتمد على ألفاظ براقة جوفاء، والتى يضيع فيها الفرق بين العلم والتعالم، بين المعرفة الحقيقة والادعاء الكاذب. وفى مسرحية « مريض الوهم » يفشل الطبيب المزيف المغرور توماس ديافوروس فى محاولته غزو قلب أنجيليك لأنه لا يجيد سوى استخدام الألفاظ الطنانة، والاستعارات الجوفاء، والاصطلاحات الكاذبة التى تفشل تماما فى التأثير فى عواطف الفتاة، فى حين يصغى أرجان باهتمام إلى الإرشادات الطبية التى توجهها إليه خادمه طوانيت عندما تنكرت فظن أنها طبيب نابغة، كذلك تفرط كل من مادلون وكاتوس فى مسرحية « المتحذلقات المضحكات » فى الرقة والإعجاب بالخادم الذى قام بدور الماركيز المزيف. وفى مسرحية « طبيب رغم أنفه » تقنع زوجة سجاناريل شخصين فى الغابة بأن زوجها المنهمك فى قطع الأشجار فى الغابة طبيب ماهر. ويتحول زيف الزوجة إلى واقع فعلى فى نظر الرجلين بحيث يتصرفان على أساسه الذى تنبع منه الكوميديا. وفى مسرحية « عدو البشر » يفقد البطل القدرة على رؤية الحياة على حقيقتها الواقعية ويخلق لنفسه عالما مزيفا من صنعه، فيعجز عن إقامة علاقات اجتماعية، وبصفة خاصة فيما يتصل بالصداقة والحب والعمل، مما يؤدى به فى النهاية إلى العزلة الكاملة. وفى مسرحية «البورجوازى النبيل » يخلق جوردان لنفسه صورة مزيفة فى نظره، ويتخيل نفسه ندا للماركيزة التى يحبها من حيث العقلية الناضجة والسلوك المهذب. وفى مسرحية «البخيل » لا يرى هارباجون نفسه على حقيقتها، ولذلك يسمح لنفسه أن يقع فى غرام فروزين برغم أنه غرام يتهدد ثروته التى قضى العمر فى اكتنازها. وهكذا

يتراوح مفهوم الزيف فى مسرح موليير بين نظرة الإنسان الخادعة إلى نفسه ونظرته الزائفة تجاه الآخرين.

وإذا كانت التراجيديا تجسد كبرياء الإنسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه كمخلوق واع له إرادته ومعتقداته، ضد جميع القوى التى تحاربه سواء أكانت بشرية أو قدرية أو قوى شرسة مجردة من الإنسانية فإن الكوميديا تعبر عن تواضع الإنسان الفطرى وهو يختلط ببنى جنسه، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد كل مظاهر الزيف والادعاء مثل جنون العظمة، والأنانية، والانتهازية، والغدر، ومعاداة البشر، وغير ذلك من قوى التفكك والضياع فى الطبيعة البشرية.

وفى مجال الرواية تتجلى رواية « دون كيشوت » للروائى الأسبانى سيرفانتس نموذجا رائعا لقدرة الإنسان على خلق عالم مزيف يرضى حبه للادعاء والتظاهر. ذلك أن مغزى الرواية كله يكمن فى التناقض أو التباين بين دون كيشوت وسانكو بانزا، ثم فى تناقضين ثانويين داخل إطار هذا التناقض : الأول بين سمو تفكير كيشوت وحماقة مسلكه المزيف المضحك، والثانى بين أنانية سانكو الريفية الفجة وبين ولائه الأعمى لسيده. وقد أوشك سرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة فى هاتين الشخصيتين إلى قسمين بدقة تحاول بلورة الحد الفاصل بين الأصالة والزيف، بين الواقع والوهم، بين الحكمة والحماقة، بين الايثار والأثرة. ولذلك فإن رواية « دون كيشوت » تبدو متقنة بما تحويه من إنسانية وما تتسم به من تناسب، كما أنها تحتوى على ذلك الصدق الذى يعد ضروريا فى الأدب، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه. إنه الصدق الفنى، سلاح الأديب فى تعرية كل مظاهر الزيف والادعاء والتصنع.

وإذا كان الزيف من المظاهر الإنسانية والاجتماعية القبيحة التى يتحتم على البشرية أن تتخلص منها أو تحصرها فى نطاق ضيق على الأقل، فإن الأدب بأسلحته الجمالية قادر على إبراز هذا الزيف وتجسيده بحيث يراه الإنسان ويتعرف عليه دونما حساسيات. وقد عبر النحات الفرنسى رودان عن هذه الحقيقة عندما قال :

« قد يتبادر إلى أذهان الناس أن ما يرونه قبيحا فى الحياة لا يليق أن يكون

موضوعا للفنان، ولكن ما قد يسمى عادة قبيحا فى الطبيعة يمكن أن يكون لدى الفنان عامرا بالجمال. ونحن فى الواقع نربط ما بين القبح وبين ما كان مشوها أو عليلا أو مصابا بمرض، أو ما كان ضعيفا أو مبتلى، أو ما كان منافيا للخلق القويم. فالأحدب قبيح، والأعرج قبيح، والفقير فى الأسمال البالية قبيح. كذلك يتجسد القبح فى روح الرجل الفاجر وسلوكه، والمخادع الخبيث المتلون، والمنحرف الدنىء الغادر الذي يشكل وصمة فى جبين المجتمع.... إلخ، ولكن دع فنانا مبرزا أو أديباً نابها يتناول بفنه قبحا واحدا أو أكثر مما ذكرنا فسرعان ما يتحول على يديه هذا القبح وسرعان ما ينقلب بلمسة من عصاه السحرية إلى جمال رائع. إنها كيمياء القدماء، بل إنها لمسة السحر المبهر ».

ومن الناحية الأخلاقية البحتة، فإن الكوميديا بصفة خاصة تمتدح الأصالة والصدق وتعلى من شأنهما فى حين تسخر من الزيف والادعاء، وتتهكم على الممثلين لهما، وتصب على رءوسهم النكات اللاذعة، وتورطهم فى المواقف الحرجة. أى أنها كما قال برجسون أداة ابتكرها المجتمع لتأديب أفراده حتى يتجنبوا السلوك الزائف المخادع قدر إمكانهم. ومن هنا فإن الكوميديا كثيرا ما تتناول بسخريتها اللاذعة وأضوائها الكاشفة الأنماط المتمثلة فى المرائى والمنافق والانتهازى والمتصنع والمتلون والمخادع، والغادر والأنانى والدعى وعاشق المظاهر.... إلخ. وكل هذه الأنماط تشترك فى صفة العجز عن التكيف مع الجماعة التى تعيش وسطها، ولما كانت الشخصية الهزلية تعبر فى الغالب عن ضرب من الزيف، فلابد أن ينهض العمل الأدبى على التطور أو الصراع أو المعاناة التى تمر بها هذه الشخصية سواء بالسلب أو بالإيجاب.

ولعل الانتهازية فى عصرنا هذا تشكل أخطر مظاهر الزيف. ذلك أنها تتغلغل فى كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره وعقائده حسب تغير الظروف من أجل أن يركب الموجة الجديدة أملا فى الحصول على مصالح شخصية جديدة، أو أن يحافظ على مصالح شخصية موجودة بالفعل دون أن يكون مؤمنا بالمواقف التي يتخذها أو الآراء التى يبديها. ولذلك

فالانتهازى يقول اليوم ما ينقضه غدا، ويقول غدا ما ينقضه بعد غد، لأنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع، ولا يمكن أن يكون عاملا إيجابيا فى مرحلة من المراحل، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة. وتتمثل خطورة الانتهازية فى أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة، ولا تشكل أى قطاع محدد من المجتمع. إنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقى للفرد، وتتميز بالتغيير والتلون والنفاق والخداع والأنانية والادعاء والغدر والتصنع وعدم الثبوت. ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازى هى مصلحته الشخصية الأنانية.

وكان برنارد شو على رأس كتاب المسرح الحديث الذين هاجموا كل مظاهر الزيف الإنسانى والاجتماعى وخاصة فى المجتمع الفيكتورى الذى أغرم بالمظاهر والتقاليد الزائفة والمشاعر الكاذبة. ومن هنا كان هجوم برنارد شو على الرومانسية التى تقدم الزيف للناس فى ثوب براق خادع، وكان معظم الصراع فى أعمال شو يدور بين الرومانسى المثالى الخيالى وبين الواقعى العملى الصادق مع نفسه ومع الآخرين. إنه صدام بين الحيوية المتطلعة إلى حياة أفضل وبين الغباء الاجتماعى والتفكير السطحى وحب المظاهر والرياء والحب الرومانسى وغير ذلك من العيوب التى سادت الطبقة الإنجليزية المتوسطة وخلقت منها مثلا عليا وقواعد أخلاقية، بحيث أصبحت الانتهازية مهارة، والنفاق لباقة، والتصنع دبلوماسية، والادعاء لياقة، والأنانية إيمان بالذات والخداع ذكاء....... إلخ.

وكان إصرار شو على الجانب العلمى البحت فى فكره وفنه قد جنبه الغموض والخداع الفنى فى معظم أعماله. إنه الجانب الذى يواجه حقائق المجتمع المعاصر دون مواربة أو حساسية. فمهمة الأدب عند برنارد شو وغيره من الأدباء الواقعيين، تكمن فى تعرية كل مظاهر الزيف بهدف تصحيح مسار الإنسانية وتحديده بأضواء مبهرة بصدقها وأصالتها. أما الأدب الذى يقدم عالما ورديا زائفا للجمهور فلا تزيد قيمته أو مفعوله على مفعول المسكنات أو المخدرات التى تدفع الناس إلى نسيان مشكلاتهم ومآسيهم مؤقتا بدلا من البحث عن حلول جذرية لها. إن الأدب الإنسانى العظيم هو الأدب الذى يساعد الإنسان على بلوغ أسمى درجات الصدق سواء مع نفسه أو مع الآخرين.

٢٧ - الشرف

كان شرف الإنسان ولا يزال من أخطر القضايا التى يعالجها الأدب الإنسانى على مر العصور وفى مختلف البقاع. إنه قضية شاملة وعميقة وتتسع لكل القيم التى تنص على الكيان الشخصى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى الذى يجعل من الفرد إنسانا بمعنى الكلمة؛ ولذلك فإنه يندر وجود عمل أدبى لا يمس هذه القضية الحيوية من قريب أو بعيد. وهناك أعمال اتخذت منها مضمونا رئيسيا لها. وعلى الرغم من اختلاف زوايا النظر إلى قضية الشرف الإنسانى باختلاف الزمان والمكان والأديب، فإننا نلحظ أن جوهرها واحد، بحيث نستطيع أن نربط بين مفهومها فى الملاحم والمآسى الإغريقية القديمة وبين آخر صرخات مسرح العبث والغضب الحديث.

وإذا تتبعنا المغامرات والمخاطر التى خاضها أبطال ملحمتى هوميروس «الإلياذة » و « الأوديسا » سنجد أن هدفها فى معظم الأحيان كان دفاعا عن الشرف الإنسانى سواء على المستوى الشخصى أو المستوى القومى. وحرب طروادة التى كانت نتيجة لقيام باريس باختطاف هيلين، جسدت هذه المعانى المرتبطة بالشرف الشخصى والقومى. بل إن معظم الحروب التى صورها الأدباء فى أعمالهم التى تلت هذه الملاحم، كانت من أجل الدفاع عن قيمة الشرف والكرامة والعزة والكبرياء والعرض. وغالبا ما كانت الحياة أرخص من الشرف الذى يموت البطل المأسوى أو الملحمى من أجله راضيا.

وفى المسرحيات الأخلاقية التى انتشرت فى العصور الوسطى كانت الشخصيات تقدم على المستوى النمطى المجرد الذى يمثل القيم فى مواجهة الخطايا. فهذه شخصية تمثل الكذب والنفاق وأخرى تمثل الغواية والشر وثالثة تمثل

الشـرف والكرامـة... إلخ. وكانت الغلبـة فى النهـاية للشـخصيـة التى تمثل الشـرف بمفاهيمه المتعددة، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقى فى ذهن الجمهور.

وفى عصـر النهضـة اكتسب مفهوم الشـرف أبعادا دنيوية ومادية غيـر تلك التى انتشرت فى العصور الوسطى. ففى مسرحيات شكسبير يتردد الشرف كنغمة رئيسية تتحكم فى فكر الشخصيات وسلوكها سواء على المستوى الواعى أو اللاواعى، سواء على المستـوى المادى أو الروحى. ففـى مسـرحيـة « هنـرى الرابع » يعـترف البطل أن الشـرف هو المحرك لكل أفكاره وسلوكياته. إنـه على استعداد للعمل من أجله فى أى مكان وفى أى زمـان حتى لو رفض الشـرف نفسـه هذا السـعى اللحوح. لكن الصـراع النفسـى الذى ينهش الشخصية من الداخل سـرعان مـا ينقل موقفها من النقيض إلى النقـيض بحيث تقـول إن الذين مـاتوا من أجل الشـرف لابد أن الشـرف نفسـه انتـهى بالنسـبة لهم. اذن فـالشـرف مـجـرد كلمـة، وحـرام أن يضيع الإنسـان حيـاته من أجل كلمة. ولا يعنى هـذا أن شكسبيـر كان ضد الشـرف، وإنما هو يجسد موقف شخصية معينة تجاه هذا المفهوم من وجهة نظرها الخاصـة لدرجـة أنها تؤكد أن الشـرف لا يعرف المرونة فى المعاملة بل يمكن أن يؤدى إلى إيذاء الكثيرين.

فى مسـرحية « هنـرى الثامن » يودع البطل الأيام التى شـهدت مجده وعظـمته، فلم يتبق لديه سـوى شرفه ذى الوجنات المتوردة خجلا كى يحمله على كتفيه ويذهب إلى أيامـه القـادمـة التى لـن تعـرف سوى الصـقـيع. وفـى مسـرحيـة « هاملت » تطغى نغمـة الدفاع عن الشرف الذى لا يمكن أن يتجزأ أو يقبل أنصـاف الحلول. وفى نهاية مسـرحية « ماكبث » يترحم ما كبث على أيام الشرف والحب والولاء والصداقة لأنها تركت مكانهـا للعنـات والكوارث. كذلك لم تكن مـأسـاة عطيل سـوى نتيـجـة مبـاشـرة لغيـرته التى أشعلها إياجو والتى أوهمتـه أن ديزديمونة قـد مـرغت شـرفه فى الوحل مما جعله يقتلها فى النهاية.

وزاحمت الكوميديا الأدب التراجيدى فى معالجة مفهوم الشرف عند الإنسان. ففـى مـسـرحيـة « مينافـون بارنلهم » للأديب الألمانـى ليسنج (١٧٦٧) تبـدأ الأحـداث

بتصوير الحال التى انتهى إليها الرائد فون تلهايم بعد أن أحيل إلى الاستيداع على أثر انتهاء حرب السنين السبع التى دارت بين بروسيا وبين النمسا وفرنسا وروسيا والرايخ الألمانى جميعا. أصبح فون تلهايم فقيرا معدما لا يجد ما يسدد به إيجار حجرته بالفندق، مما أدى بصاحب الفندق إلى نقله من حجرته المريحة إلى حجرة رديئة حتى يؤجر الحجرة الأولى لآنسة ثرية وصلت برلين لتوها آتية من ضياعها بسكسونيا. ويغضب الرائد ويثور لكرامته المهدرة ويقرر ترك الفندق دون أن يعرف إلى أين ثم مالبث أن نتبين أن هذه الآنسة الثرية ليست سوى خطيبة الرائد فون تلهايم وأنها تبحث عنه لانقطاع أخباره برغم انتهاء الحرب.

ووجدت الآنسة مينافون بارنلهم خطيبها الضابط، فى حالة يرثي لها. بلا مال ولا عمل ولا كرامة، أما ماله فكان قد أقرضه الجيش أثناء المعارك حتى لا يتأخر الزحف انتظارا لوصول المال من الخزينة. وأما عمله فقد أخرج منه على أثر وشاية بلغت الملك وصدقها. وأما كرامته فقد فقدها لتصديق الملك الوشاية المهينة التى وصلت إلى مسامعه والتى تتلخص فى أن فون تلهايم زور فى الأوراق وادعى أنه نقد الجيش مالا يدفعه، وأنه كان بذلك يهدف إلى الثراء غير المشروع ويرتكب جريمة مخلة بالشرف والكرامة.

رأى فون تلهايم خطيبته، جميلة نضرة غنية كلها أمل فى أن تسعد بالزواج منه والحياة معه حياة رغدة كريمة. فقرر أن يريح عقله وإرادته وأن يرفض الزواج بها، زواجا غير متكافئ لم ير فيه سوى إهانة شخصية له، اعتقادا منه أن رغبتها فى الزواج منه كانت نتيجة لعطفها عليه ورثائها له، أو أنه يرتكب جريمة فى حق الفتاة الجميلة الثرية النقية البريئة التى يعتقد أنه انتهى إلى الأبد بالنسبة لها. لكن مينا تتظاهر بأن أسرتها نبذتها وبأن خالها الغنى صاحب النهى والأمر قد قرر حرمانها من الميراث، فأصبحت فقيرة منبوذة تحتاج إلى العون. وهنا تحركت نخوة فون تلهايم وقرر ألا يتخلى عنها مهما حدث.

وتنتهى المسرحية بوصول رسول من الملك، يبلغ فون تلهايم أن الملك تبين أن ما

بلغـه كـان وشـاية وأنه قـرر أن يعـود تلهـايم إلى عـمله عـزيزا كـريما مـسـتـردا تمامـا لشـرفـه، وأن تعيـد إليـه الخـزانة مـا دفـعـه من مـبـالـغ. كـذلك يصل خـال مـينا فـون بارنهلم، ويتضح أن النبـذ والحـرمان من الميـراث كانا محض اخـتـلاق من أجل الحب الصادق الشريف الذى ينتصر فى النهاية.

أمـا إمـيل زولا فـقـد جـعل الشـرف مـضـمـونا رئيـسـيـا فى روايتـه « المطبخ » (١٨٨٢) فهى قصـة عـائلة فـرنسيـة، من الطبـقة الـوسطى المقيـدة بالعادات والتقاليد وضرورات المحـافظة على السـمعة ومظاهـر احـترام الأسـرة بين الناس، ثم وقـعت بنت من بناتهـا فى خطأ جسيم يتـعلق بشـرفهـا. وكـان لابد للأسـرة من أن تتخـذ مـوقفـا يحـمى اسـمهـا من العـار. ولذلك جـعل زولا من روايتـه تجـسـيـدا لما فـعلتـه الأسـرة للمحافظة على سمعتها وشرفها.

أمـا مـارسـيل بانيـول الكاتب المسـرحى الفـرنسى فقد كتب ثلاثيـة مـسـرحيـة : «مـاريو » ١٩٢٩، و « فـانى » ١٩٣١، و « سـيـزار » ١٩٣٧، وفيـهـا يعـالج بأسلوب سـاخـر كاريكاتيرى مفهوم الشرف الذى يقترب كثيرا من مفهومه التقليدى فى بلاد الشرق. لدرجـة أنه يستخـدم فى « فانى » التعبيـر المشهور الذى يقـول إن « شرف البنت مثل عود الـكبريت لا يشتعل سـوى مرة واحـدة » وهو التعبيـر الذى نقله عنه يوسف وهبى بعد ذلك واشتهـر به مسرحه فى العالم العربى. لكن بانيول لم يتـخذ الجانب المأسوى من مفهوم الشـرف بحيث تجنب كل الأحداث الدموية أو العنيفة، وترك روح الـدعـابة والكاريكاتير تغلف سلوك الشخصيات وتطور المواقف.

أمـا أعـمـال أنـدريه مـالرو الأدبيـة فكانت بمـثـابة ثورة عـارمـة ضـد كل ألوان الفـاشـيـة والـنازية وكل مـا مـن شـأنه أن يمس شـرف الإنسـان. فـفـى عـام ١٩٣٥ كـتب رواية « زمن الاحـتـقـار » التى اتخـذ مـضـمـونهـا من حـيـاة الأسـرى فى مـعـسكرات الاعتقـال النازية، وأكـد فيـهـا إصـرار الإنسـان الألمانى على مقـاومـة الـنازية حتـى من داخل ألمانيـا نفسهـا. وكـانت رواية « زمن الاحتـقـار » من الأعمـال الأدبيـة التى تنبـأت بسقوط النازية كمذهب يتنافى مع كرامة الإنسان وشرفه.

ويرى مالرو أن شرف الكلمة لا يعنى سوى عدم الفصل بين القول والفعل، فالقول هو فعل أدبى والفعل هو قول أدبى. وكان مالرو فى طليعة الأدباء الذين جسدوا هذه الحقيقة سواء فى حياتهم أو فى فنهم. فعندما نشبت الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الأسبانية، وكان أشهر عمل له فى هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة الفاشية فى أسبانيا، كما اشترك فى معارك عديدة جرح فيها أكثر من مرة. وكعادته فى استغلال تجاربه العملية كمضمون لرواياته، فإنه كتب رواية « الأمل » التى تصور ثورة الفلاحين الأسبان ضد كل أساليب القهر والإذلال، ودفاعا عن كرامتهم وشرفهم. فالثورة فى مفهوم مالرو لا يكتمل معناها إلا إذا اتخذت الشرف الإنسانى أساسا لها، وإلا إذا حررت الإنسان من الهوان والذل. وأى أدب لا يسعى إلى الدفاع عن شرف الإنسان لا يمكن أن يعيش فى وجدان الإنسان. وعظمة الانسان ليست فى نوعية السلاح الذى يستخدمه فى الدفاع عن شرفه بل فى إصراره على المحاولة التى يمكن أن تقضى على حياته فى نهاية الأمر.

ولذلك تتمثل القضية عند مالرو فى الدفاع عن شرف الإنسان وكرامته، وهى المهمة الملقاة عل عاتق أى أدب راق بصفة عامة، وعلى شخصيات مالرو بصفة خاصة، هذه الشخصيات التى تستمد شرفها وكرامتها من جهادها ضد الفوضى والانحلال فى حياة الإنسان والمجتمع والكون كله. وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية. إن بطل رواية « الأمل » مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن مبدأ سياسى معين، أو عن شعار براق من شعارات عالمنا المعاصر، ولكنه يحارب لينقذ شرف الإنسان. والمعنى الوحيد الذى يستطيع الإنسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الإنسانية العظيمة. فالوجود الإنسانى بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة، وبالتالى فلا شرف له. ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو على أنه ضرورة أخلاقية لا مفر منها.

أما الأديب الأسبانى فدريكو جارثيا لوركا فقد اهتم بموقف المرأة الأسبانية

من المفهوم التقليدى السائد للشرف. فى مسرحية « الزفاف الدامى » (١٩٣٣) توجد امرأتان : أم عفية شديدة فقدت زوجا وابنا ولم يبق لها إلا ولد واحد، وفتاة وحيدة مع أبيها فى مزرعة نائية عن العمران، يضطرب صدرها بحب حبيس لم ينته بالزواج. ويتقدم لخطبتها الولد الوحيد الباقى للأم التى ذكرناها، فتقبل الزواج منه لتهرب من غرامها المتفجر داخلها وتزف بالفعل إلى عريسها، لكن عاشقها القديم لا يزال يحوم حولها حتى يضل عقلها فتهرب معه ليلة الزفاف، وتنتهى المأساة بأن يقتل الرجلان أحدهما الآخر، وتظل هى والأم الثكلى وجها لوجه فى مشهد بالغ العنف والغرابة، ينزل عنده الستار.

وقد يبدو غريبا أن العروس تحاول أن تثبت بعد كل مافعلته أنها امرأة شريفة، وهى تقسم أنها طاهرة لم يطلع أحد على بياض صدرها، وأن الذى أصابها جنون أضل رشدها أو عاصفة عاتية انتزعتها من بيتها، ولكنها استطاعت أن تتماسك وتحافظ على شرفها، وهى ترجو أم زوجها أن تقتلها وأن تقسو فى قتلها قدر ما تستطيع، ولكن الأم ترفض، لأن الكارثة التى نزلت بها قوضت قواعد العالم الذى عاشت فيه، فلم تعد تحفل لانتقام أو تحس بالرغبة فيه.

وهذا الحوار الملتهب بين المرأتين تجسيد حى لمفهوم لوركا وغيره من الأدباء الأسبان عن المرأة الأسبانية. إنها رمز لخصال الشرف والكرامة والكبرياء وبلورة لقوة النفس والجسد. وهذا هوالمحور الذى يدور حوله معظم مسرحيات لوب دى فيجا وكالدرون دى لاباركا وغيرهما من الأدباء الذين منحوا المسرح الأسبانى كيانا قائما بنفسه له خصائصه ومميزاته.

أما برنارد شو فقد وجد فى المجتمع الذى يجبر المرأة على بيع شرفها مجتمعا لا شرف له على الإطلاق. ولذلك لم يوجه أصبع الاتهام إلى العاهرة بل صوبه إلى المجتمع وظروفه التى تساعد على إيجادها. ففى مسرحية « مهنة مسز وارين » (١٨٩٤) يضع برنارد شو عبء اللوم كله على ظهر جمهور النظارة فى حين خرجت العاهرة من هذه المعمعة غير ملومة وحرة من كل اتهام. ولقد قدم شو مشكلة

الدعارة لأول مرة على المسرح على أساس أنها عمل منظم وبارد لا دخل لاعتبارات الشرف فيه. واتفق معظم النقاد على أن مسرحية « مهنة مسز وارين » ليست سوى هجوم شو الصريح على الدعارة التى تمارسها النساء الفقيرات حتى يستطيعن سد رمقهن، ولكن من يدرس مسرح برنارد شو ونظرته المحددة تجاه المجتمع يدرك أن لهذه المسرحية معنى أعمق من هذا ؛ لأن شو يعتقد أن محترفات الدعارة أو اللاتى يتجرن فيها لسن الوحيدات اللاتى تلوثن لها، لأنه يوجد فى المجتمع الرأسمالى المستغل أنواع كثيرة وأنماط مختلفة من الداعرين وليس كلهن من النساء. يقول شو فى مقدمته للمسرحية :

« إن الأرباح التى تعود على مسز وارين من مهنتها لا تقتسمها مسز وارين مع سير جورج كرفتس فقط بل يشترك معهما فيها أصحاب البيوت التي تدار لهذا الغرض والصحف التى تعلن عنهن بطريقة أو بأخرى، والمطاعم التى يتناولن فيها طعامهن. بالاختصار كل الحرف والمهن التى يترددن عليها كزبائن. وليس ثمة ضرورة لذكر الموظفين العموميين ونواب الحكومة الذين يجبرون على السكوت والتغاضى عن مهنتهن، وذلك بالتواطؤ والإغراء والفساد أو بالتهديد وابتزاز الأموال. أضف إلى هذا أصحاب الأعمال الذين يمنحون النساء أجورا زهيدة فى شركاتهم وأصحاب الأسهم والسندات الذين يعتمدون عليهن، مما يجبر النساء على احتراف الدعارة. (يمكنك أن تجد هؤلاء الناس فى كل مكان، حتى على منصة القضاء وفى أعلى الرتب والمناصب فى الدولة) وبهذا توجد طبقة قوية وضخمة ذات إمكانات مادية هائلة وحافز قوى يدفعها إلى حماية مهنة مسز وارين ».

ويعتقد شو أن المرأة هى التى تقاسى من مساوئ الرأسمالية المستغلة وليس هؤلاء الشركاء من الرجال الذين يستفيدون من حرفتها. فهى المطعونة فى شرفها وكرامتها، والمهددة بالأمراض والعلل، والقلقة على حياتها ومستقبل أولادها، لأنه فى اليوم الذى يذوى فيه جسدها لن تجد سوى التسول أو الجنون أو الموت. أما باقى الشركاء فيستأنفون استغلال غيرها من البائسات الفقيرات اللاتى ما زلن يملكن من الأجساد ما يسد فوهة هذه التجارة الرهيبة وما يسد رمقهن فى الوقت نفسه.

وفى مجتمع مثل هذا لا يوجد الشخص الذى يستطيع الهروب من الدعارة، فإذا لم يبع الرجال أجسادهم فإنهم يتاجرون فى أفكارهم وأرواحهم. ويضرب شو مثلا بالمحامى الذى يبذل ما فى وسعه للحصول على براءة موكله برغم اقتناعه فعلا بأن موكله مجرم ويستحق العقاب، والطبيب الذى يطيل فى علاج مريض برغم ايمانه بعدم جدوى العلاج لأن حالته ميئوس منها، وذلك للحصول على أكبر قدر من المال، ورجل الاعلان الذى يدعى أن ما يعلن عنه هو أحسن ما توصل إليه العقل البشرى مع تأكده من أن العقل البشرى لم يصل إلى أسوأ من هذا، وكاتب الحسابات الذى يتلاعب بحسابات الشركة، والصحفى الذى يكتب عن الاشتراكية ومحاسنها بينما ينهل من منابع الرأسمالية المستغلة الملوثة، والسياسى المحترف الذى يقف فى صف حزبه بصرف النظر عما إذا كان الحزب يقف فى جانب الصواب أم ضده، وغير ذلك من الأمثلة الدالة على دعارة الرجال التى قدمها لنا شو فى كتابه « دليل المرأة الذكية ».

إن الشرف قيمة إنسانية لا تتجزأ، فشرف الجسد لا ينفصل عن شرف الكلمة أو شرف المهنة أو شرف الفعل.. إلخ ؛ ولذلك يؤكد شو أن دعارة العقل والفكر أكثر خسة ودناءة من دعارة الجسد لأنها تعد أعظم خيانة لأقدس ملكة وموهبة يملكها الإنسان، لأن بيع الجسد لا يعنى بالضرورة إفساد استعماله، ذلك أنه لا يوجد من يستطيع أن يدين العاهرة نيل جوين لبيعها جسدها مثلما يدين يهوذا الاسخريوطى لبيعه روحه.

وقد سار أرثر ميللر فى نفس الاتجاه عندما كتب مسرحية « كلهم أولادى » (١٩٤٤) التى جسدت نموذج جو كيلر تاجر الأسلحة الفاسدة، الذى جمع ثروته الطائلة من الطائرات التى أنتجها وتسببت فى مقتل واحد وعشرين طيارا في سن ابنه لارى الطيار الذى انتحر عندما عرف بفضيحة أبيه. أما ابنه الثانى كريس فيقول : « كنا فى الميدان نطلق النار على كل من يسلك سلوك كلب دنىء ولكن الشرف هناك كان شيئا له معناه.... أما هنا ؟ فى هذا البلد، بلد الكلاب الفخمة الضخمة فإن المرء لا يحب من عداه بل إنه يأكل لحمه. هذا هو المبدأ الوحيد السائد بيننا. إننا نعيش فى حديقة حيوانات ».

فى مسرحية « بيكيت » أو « شرف الله » التى كتبها الأديب الفرنسى جان أنوى عام ١٩٥٩ ينهض الشكل على مضمون تاريخى يدور حول العلاقة أو الصراع الذى دار بين كبير الأساقفة توماس بيكيت والملك هنرى الثانى ملك انجلترا. فقد اعتبر بيكيت أن جوهر مهنته الدينية يكمن فى الدفاع عن شرف الله، وفى سبيل تحقيق هذا الهدف السامى المقدس لا يمكن أن يسمح لأية عقبة أن تقف فى سبيله حتى لو كانت صداقته الوطيدة للملك، وحتى لو ضحى بحياته. وكان ت. س. إليوت قد عالج نفس المضمون من قبل فى مسرحية « جريمة قتل فى الكتدرائية » ١٩٥٥، لكن أنوى ركز على مفهوم الشرف فى مسرحيته، ولم يحاول أن يحيط بطله بهالة مثالية غير مقنعة، بل ترك الأحداث تطور شخصيته تطورا طبيعيا. فقد رأينا رئيس الأساقفة إنسانا بسيطا يحب فتاة، ويصادق الملك، ويغار منه، ويبحث عن نفسه، ويعذبه أنه لا يجد ذاته. ويقودنا أنوى فى رحلة طويلة عبر نفسية بطله، التى تتكشف أمامنا أعماقه من خلال تصرفاته الصغيرة. وتنتهى الرحلة بأن يكتشف هذا الإنسان نفسه، ويدرك الاحترام الذى فقده لنفسه، ويرى الشرف الذى سيعيش من أجله. هذا الطريق هو الرفض، أن يقول لا لما يعتقد أنه خطأ ومتعارض مع جرهر العقيدة الصحيحة. ويدفع حياته ثمنا لدفاعه عن هذا الشرف العظيم، وبموته يصبح قديسا. وتمنحه كلمة الرفض كل القوة التى تزلزل له عرش الملك وتجعله يلجأ إلى قبره عاريا يستغفره ويسأله السلام.

ويبدو أن اهتمام الأدب العالمى بمفهوم الشرف يرجع إلى طبيعة الأدب نفسه، بحيث يقول الناقد إيريك بنتلي فى كتابه « حياة الدراما » إن وجود المعنى مهم للبشر، وهو أمر يكتشفونه كلما كانت الحياة عندهم فاقدة للمعنى. إن الفن كله طوق نجاة ينقذنا من بحر اللامعنى، وهذه خدمة إنسانية جليلة، وعلى الأخص فى عصرنا الراهن. فإذا أنقذنا الفن على هذا النحو، فإننا نكتشف كرامتنا الشخصية من جديد، ومن خلالها نستطيع اكتشاف الكرامة فى الآخرين، كرامة الحياة الإنسانية وشرفها فى حد ذاتها. وإحساسنا بالشرف الإنسانى لابد أن يرتبط بالإحساس البديع الذى أسماه جيته « شرف المعنى ».

٢٨ - الشطار

كان حياة الشطار والمغامرين مضمونا مفضلا لأعمال أدبية عديدة عند معظم شعوب العالم سواء على مستوى الأدب الكلاسيكى أو الأدب الشعبى. وقد نرى الشاطر أفاقا مغامرا أو إنسانا مضحيا بنفسه من أجل الآخرين، لكن هناك نزعة إنسانية تربط بين معظم شخصيات الشطار وإن اختلفت درجتها. ويكفى أن نذكر فى الأدب العربى الشعبى شخصية الشاطر حسن، فهى تكاد تجمع معظم الخصائص التى اشتهر بها الشطار فى الأدب العالمى. ذلك أنها مزيج من الدهاء، والذكاء، والخبث، وسرعة الحركة، والشجاعة، والإقدام، بحيث تشكل مركز الاهتمام ومحور الحيوية فى كل مجال توجد فيه.

وكانت شخصيات الشطار من الجاذبية والشعبية بحيث ابتدع أدباء أوروبا ما يسمى برواية الشطار التى تدور مغامرات أحدهم سواء بين طبقات المجتمع الواحد أو بين مختلف المجتمعات والبلدان. وهى رواية لم تتخذ لنفسها شكلا متبلورًا بل اقتصرت على سرد المواقف والمغامرات والمآزق المتتابعة التى تمر بالبطل، ولذلك فهى تتكون من حلقات مرتبطة بشخصية البطل التى تكون عمودها الفقرى. وغالبا ما يكون السرد على لسان البطل نفسه، أى بضمير المتكلم ومن وجهة نظره الشخصية.

ويعد الشاطر أول بطل روائى لا يشترط فيه أن يكون أميرا أو أرستقراطيا بل إنه ينتمى فى كثير من الأحيان إلى فئة الصعاليك والمتشردين الذين ليس لهم أى مركز اجتماعى معترف به. وربما قام بأحط المهن وأحقرها. لكن السمة الأساسية المميزة لشخصيته هى رفضه للواقع الاجتماعى، ليس لأن المجتمع يعتبره طفيليا وخارجا على تقاليده، ولكن لأنه يرى ما لا يراه الآخرون، ومن ثم فإنه يدرك كل السلبيات والثغرات التى تشوه كيان الإنسان اقتصاديا واجتماعيا وأحيانا سياسيا.

ولذلك فهو يسخر من المجتمع بلا رحمة فى شخص الناس الذين يعتبرون أنفسهم أعمدته وسدنته. وهو عملى فى تفكيره، إذ إنه لا يرفض أى مغنم يحصل عليه، بل يسعد به ويسعد الآخرين به، وخاصة الذين حرموا منه.

وعلى الرغم من أن شخصية الشاطر الصعلوك كانت من الشخصيات الشعبية المحبوبة فى مجال القصص وخاصة الشعبى منه، فإن رواية الشطار لم تكتسب ملامحها المتبلورة إلا فى القرن السادس عشر وخاصة فى أسبانيا عندما بدأت كرد مضاد لروايات الفروسية الرومانسية ذات الشطحات الخيالية المبالغ فيها. فقد أوضحت روايات الشطار أن حياة البشر العاديين فى حياتهم اليومية يمكن أن تقدم مواقف وشخصيات لها نفس الإثارة التى نجدها فى الشخصيات الخيالية مثل السحرة، والعمالقة، والفرسان، والأمراء، والأبطال الذين عرفناهم فى الأساطير والملاحم.

ومن أقدم النماذج التى عرفها أدب الشطار قصة أسبانية مجهولة المؤلف ومازالت تتمتع بشعبيتها من القرن السادس عشر حتى الآن. إنها قصة « حياة لازيريللو الترمسى » التى كتبت حوالى عام ١٥٥٤، والتى وضعت النموذج الرائد لكل روايات الشطار التى كتبت فى أسبانيا وفى خارج أسبانيا كما نجد عند الكتاب الفرنسيين مثل ليساج الذى كتب رواية « جيل بلا » والذى جعل أحداث روايته في أسبانيا، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الفرنسيين الذين اتخذوا من الشطار الشعبيين أبطالا.

وعندما ألف الشاعر توماس ناش قصته « المسافر التعس » عام ١٥٩٤، لفت نظر الجمهور الإنجليزى إلى رواية الشطار، مما ظهر أثره فيما بعد فى روايات دانيال ديفو مثل « الكولونيل جاك » و « الكابتن سنجلتون » و « مول فلاندرز »، وقد طرأت على النموذج تعديلات وتحولات عديدة. فلأول مرة تلعب الشخصيات النسائية دور الشطار، وتقوم بكل الأعمال التى لم تكن تخطر على بال، مما جعل حلقات القصة المتسلسلة تميل إلى المبالغة والبعد عن الواقع المعقول.

وبرسوخ تقاليد السرد الروائى تبلورت شخصيات مثل روبين هود فى الأدب

الإنجليـزى وتايل إيلون شـبـايجل فى الأدب الألمانى. ومن خـلال المزج بين هـذين النمطين برزت شخصية الشاطر المثالى، الوطنى، الصعلوك الخارج على القانون، المارق الذى يعيش مع عصابته فى الغابات أو الأماكن المهجورة التى يغير منها على الإقطاعيين المستبدين. وقد تطور هذا النمط وخاصة فى الأدب الألمانى عندما قدمه جيته فى روايته « جوتز فون بيرلى تشنجن » ١٧٧٣ التى عرفت فيما بعد باسم « فايت فيبر »، ثم رواية « ساجن دير فورسايت » ١٧٩٨. كما كتب شيللر « داى راوبر» عام ١٧٨١، و « أبالينو » ١٧٩٣، وكتب فالباياس « رينالدو رينالدينى » ١٧٩٨.

وفى أواخر القرن التاسع عشر دخلت روايات القراصنة ضمن تراث روايات الشطار نظرا للتشابه الظاهرى بين شخصية القرصان وشخصية الشاطر، وإن كانت الخلفية الوصفية قد انتقلت من المدن والغابات إلى البحار والمحيطات. وكانت رواية « قراصنة بينزانس » ١٨٧٩ بمثابة الخطوة الأولى التى انهمر بعدها سيل روايات القراصنة الزاخرة بالمغامرات المغرقة فى الرومانسية. ولم يكن القرصان شخصية شريرة دائما بل غالبا ما كان يدافع عن قضية عادلة ركز عليها الروائى لإثارة تعاطف القراء معه.

ولم يقتصر وجود الشطار على الرواية بل تسللوا أيضا إلى القصيدة والمسرحية، كما نجد فى قصائد وولتر سكوت السردية التى عرفت باسم «لوكينفار»، وقصيدة جون ماسفيلد « قاطع الطريق » التى تصور بطلا خارجا على القانون ويحارب من أجل الخير وبقلب شجاع، يرى أن القانون الذى يضعه البشر كثيرا ما يتعارض مع الروح الحقيقى للخير الإنسانى. وقد أدى هذا الاتجاه إلى اندثار الخصائص التقليدية الأولى لأدب الشطار، والتى تمثلت فى شخصية المارق الصعلوك المرح الذى ينتقل بين مستويات اجتماعية متعددة، ويمر بمآزق حرجة متتابعة، لا يحمل من الفكر والفلسفة بقدر ما يحمل من الشجاعة والجرأة وروح المغامرة والمخاطرة التى تتحول فى أحيان كثيرة إلى هدف فى حد ذاتها.

وقد جذبت شخصية الشاطر برنارد شو فقدمها فى مسرحية « الإنسان

والسوبرمان » ١٩٠٣ من خلال قطاع الطرق الذين قابلوا بطل المسرحية وتناقشوا معه - كعادة شو - فى قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية ملحة، وبرز فيها التشابه بين الرأسمالى وقاطع الطريق، لكنه تشابه غير مطلق لأن قاطع الطريق فى المسرحية يسرق كى يعطى الفقراء، فى حين يسرق الرأسمالى الفقراء كى يضيف المزيد إلى ثروة الأغنياء.

ولم يدع الكتاب اليهود الفرصة كى تفلت من يدهم، بل استغلوا حب القراء لشخصية الشاطر فجعلوها تتوحد مع شخصية اليهودى الذى يعيش فى عزلة عن المجتمع بحجة أنه يرفض هذا المجتمع وليس بسبب عجزه عن الاندماج فيه. يتضح هذا الاتجاه فى روايات الكاتب الأمريكى المعاصر صول بيلو - الحائز على جائزة نوبل للأدب - وخاصة فى رواية « مغامرات أوجى مارش » ١٩٥٣ التى يملك فيها البطل من الإمكانات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق مجتمعه ومن ثم ينعزل عنه تماما. حتى هفواته وسقطاته ينظر إليها على أنها هفوات وسقطات إنسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين. فإذا أقدم على السرقة فانه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح، وإذا مارس الدعارة فإنه يقول : إن الإنسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة إلى الحب والتناغم والتلاحم.

هكذا قدم صول بيلو اليهودى فى دور الشطار المغامرين، وكأنه يريد أن يوحى من طرف خفى إلى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية مستغلا فى هذا حساسية الأمريكيين تجاه حداثة أدبهم. لذلك يحيط بيلو بطله أوجى مارش بهالات من البطولة والمجد. بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال. فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنويعات الأخلاقية والميتافيزيقية. والرواية كلها عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء. يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم اختلاطه به. وبالتالى فإنه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم،

والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل. وقد حاول بيلو أن يضفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور، وكأنه أحد أبطال الإلياذة أو الأوديسا، لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا، إذ بدت هذه الفقرات دخيلة ومقمحة على بناء الرواية.

ويبدو أن أدب الشطار كان ذا جاذبية خاصة بالنسبة للأدباء الأمريكيين نظرا لأن استعمار القارة الأمريكية تم تقريبا بنفس أسلوب الشطار المغامرين. ومن هنا أصبحت شخصية الشاطر من الملامح الرئيسية المكونة للشخصية القومية الأمريكية وبالتالى تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى. ففى رواية « على الطريق » لجاك كيرواك نتابع المغامرات التى يخوضها البطل بنفس أسلوب الشطار. فالعمود الفقرى لأحداثها التى تدور فى الخمسينيات من هذا القرن يرتبط برحلات الأتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيو أورليانز إلى نيويورك إلى دينفر إلى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضا ؛ لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضا بحكم افتقاده الشكل المميز، والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من الفوضى، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص.

ويبدو أن تنقلات الشاطر فى العصر الحديث من مكان إلى آخر، ترجع إلى قلقه الذى ينهشه من الداخل بحيث لا يجد إشباعا فى أى مكان يحل فيه. فلم يعد يدافع عن قضية اجتماعية عادلة، بل أصبح دائم البحث عن الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى. عبّر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته « شحاذو الدراما » عام ١٩٦٠. والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة. فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون، وذلك من خلال الرحلات التى تقوم بها بين جبال كاليفورنيا وبطول الشمال الغربى لشاطئ الباسيفيكى. ويشبه البطل جافى معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة.

أما بالنسبة للأدب العربى المعاصر فهناك ظاهرة جديرة بالتسجيل والتحليل. فعلى الرغم من أن الأدب العربى الشعبى زاخر بالشطار الذين سحر بهم الأدباء العالميون، فإن الأدب العربى المعاصر لم يهتم بالاستفادة بهذا التراث المُخصب فى مضامينه الحديثة. صحيح أن هناك محاولات مسرحية فى هذا المجال مثل تلك التى قام بها زكريا الحجاوى ويسرى الجندى، كما عقد رشاد رشدى لواء البطولة للشاطر حسن فى مسرحية « شهر زاد »، لكنها محاولات لا تواكب خصوبة أدب الشطار فى التراث العربى. كذلك لم تهتم الرواية أو الشعر الحديث بهذا التراث نتيجة لاعتماد الأدباء العرب على محاكاة النماذج القادمة من الأدب العالمى بصفة عامة، والأدب الغربى بصفة خاصة. وبذلك فقد إنتاجهم الأدبى الكثير من الأصالة. ومن المحتمل أيضا أن غياب شخصية الشاطر من الأدب العربى الحديث يرجع إلى غيابه من حياتنا العملية. فقد انغلق كل بلد عربى على نفسه، وزادت الفجوات بين البلاد العربية مما أعجز الإنسان العربى عن الانطلاق بين أرجائها. وأصبح كل واحد رهين البقعة الجغرافية المحدودة التى تحتويه، وعجز تراث الشطار الضخم عن التسلل إلى أدبنا العربى المعاصر.

* * *

٢٩ - الشفقة

كانت الشفقة من الأحاسيس التى حرص معظم أدباء العالم على إثارتها فى جمهورهم. فالأديب يرى فى مظاهر العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية دليلا ماديا ملموسا على وجود الروح الإنسانية الحقة بين بنى البشر مهما اختلفت أوطانهم أو أزمانهم أو مشاربهم. وكانت التراجيديا الإغريقية من الأشكال الأدبية المبكرة التى جعلت من مزيج الشفقة والخوف جوهرا لخاصية التطهير النفسى الذى تنهض عليه، والذى جعل منه أرسطو نظرية درامية لا تزال راسخة حتى اليوم. فنحن نشفق على البطل التراجيدى لأنه يشترك معنا فى الإنسانية بكل ثغرات ضعفها التى تورده موارد التهلكة. وهو احتمال قائم بالنسبة لنا أيضا، ومن هنا كان الخوف أو الرعب الذى يمتزج بالشفقة.

ولعل اهتمام الأدباء بإثارة الشفقة فى نفس الجمهور، يرجع إلى أنها تخرج الانسان من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الإنسانية الرحبة، ومن ثم تتسع نظرته ورؤياه للمجتمع والكون، ويصبح أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف الإنسانى ونتائجه. ولذلك فإن الشفقة تعد - فى أحيان كثيرة - فضيلة انسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة. ولكنها لابد أن تخضع لمعايير وجدانية محددة وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التى تثبط الهمم، وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر. والقانون الذى يؤكد أن كل شىء يزيد على حده ينقلب إلى ضده ينطبق تماما على المعايير الفنية والنفسية التى يقيس بها الأدباء مفهوم الشفقة فى أعمالهم.

ولكن لا يعنى هذا أن كل الأدباء بلا استثناء كانوا يحبذون إثارة الشفقة فى أعمالهم بكل أبعادها. فالأدباء الذين شجبوها ورفضوها لا يستهان بعددهم، ومعظم

الرافضين كانوا يؤكدون أن أكثر الشفقة شفقة على الذات، شفقة تسلب الإنسان كل قدرة على المبادرة والعمل الحاسم الإيجابى، ومن ثم يتحول إلى مخلوق لا يستحق حتى مجرد الشفقة. ولذلك يقول وليم بليك إن الشفقة تمسخ الوجود الإنسانى. ففى قصيدة له يوضح أن « الشفقة تشق الروح وتسلب الرجل رجولته »، بل إن الشفقة تحتم وجود الضحية، أو توجدها إذا لم تكن موجودة. وإذا اختفت من الوجود كل مظاهر الظلم الإنسانى فإن جزءا كبيرا من أحاسيس الشفقة لابد أن يختفى بالضرورة، ولن يتبقى سوى الشفقة التى تثيرها القوى الغيبية والقدرية عندما تهزم الإنسان أو تقضى عليه.

ومع كل هذا الهجوم الذى شنه الشاعر الإنجليزى بليك وأمثاله على عاطفة الشفقة، فإنها لا تزال تحتل مكانتها المرموقة فى التراجيديا بصفة خاصة والدراما بصفة عامة. ولم تفت عبقرية أرسطو هذه الحقيقة بحيث ركز عليها الأضواء التحليلية فى كتاب « فن الشعر » لكن الشفقة إذا طالت أصبحت غير مقبولة بل يمكن أن تتحول إلى رذيلة. والإنسان السوى له طاقة محدودة لتحملها، أما ذوو الإسراف الانفعالى والميوعة العاطفية فيتحملون المزيد منها. ولذلك فإنهم فى حاجة إلى المزيد من النضج العاطفى والوعى السليم. وكما قال الشاعر اللاتينى أوفيد إن الدموع شهوانية بطبيعتها، أى أنها تنبع من الجانب الغريزى فى الإنسان، الجانب الذى يمكن أن يندفع إلى حدود بعيدة خلف العقل والوعى والإدراك، والدراما الناضجة لا تتحمل الكثير من هذه الشهوانية، أى أنه يتحتم على الناس أن يكبتوا شفقتهم وأن يكفوا عن البكاء كى يتسنى للمسرحية أن تستمر. أما الميلودراما فغالبا ما تستمرئ التطرف بأحاسيس الشفقة والرعب لأن هذا يتمشى مع طبيعتها الانفعالية الجامحة.

وفى المأساة الإغريقية شفقة أقل مما قد يتبادر للذهن لأول وهلة. فما أقل الشفقة التى يثيرها الضحايا فى مأساة « أجاممنون » وذلك على حد قول إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن أيسخولس مثلا يضع بروميثياس فى موقف مثير

جدا للشفقة، ومع ذلك فإن الجمهور لا يتعاطف معه بالقدر نفسه ؛ ذلك أن التوحد بين البطل والمتفرج نسبى إلى حد كبير بحيث يمكن أن يتراوح بين التعاطف المطلق واللامبالاة الكاملة. وحتى فى « أوديب ملكا » فإن شعورنا بالخوف. والرعب، والرهبة من جراء القدر المحتوم، يطغى على شعورنا بالشفقة على رجل يفقأ عينيه بنفسه.

ولم تقتصر أحاسيس الشفقة على نمط واحد، بل اختلفت مظاهرها وأشكالها وأسبابها ونتائجها باختلاف الأديب والعصر والمناخ الفكرى. ففى مسرحيات شكسبير - مثلا - نجد شفقة تزيد أضعافا مضاعفة على ما نجده منها فى مسرحيات الإغريق. وهذه الخصوبة ترجع إلى التنويعات المتعددة التى عزفها شكسبير على نغمة الشفقة. فهى لم تعد مجرد العاطفة الانسانية الكريمة التى يحسها الإنسان تجاه المأزق المصيرى الذى وقع فيه البطل، بل أصبحت عالما جياشا بمختلف درجات العاطفة فى كل موقف درامى على حدة. ولذلك نجد الشفقة عند شكسبير مزيجا من الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة. فالإنسان يرتفع فوق مستويات الأحاسيس التقليدية والنمطية الضيقة.

ويقول إيريك بنتلى إن الرحمة تسمو على الشفقة كما تسمو الرهبة على الخوف فى المآسى الرفيعة، فى حين تكتفى الميلودراما بالشفقة والخوف. ففى مآسى شكسبير كلها يرقى الخوف إلى رهبة، والشفقة إلى رحمة. ويرى بنتلى أن هذا لا ينطبق على كتابات أى من معاصرى شكسبير الإنجليز. ففى مسرحيات كريستوفر مارلو مثلا يطغى الخوف تماما على الرهبة بكل جلالها، فى حين يندر عنصر الشفقة وتتلاشى الرحمة تماما.

ويبدو أن الأسلوب الذى يستخدمه الأديب فى توظيف الشفقة فى أعماله يصلح معيارا لقياس مدى رقيه الانفعالى والعاطفى. فإذا استشهدنا بالأديب الفرنسى راسين، فسنجد أن له مكانة رفيعة فى التراجيديا الفرنسية تضاهى مكانة شكسبير فى التراجيديا الإنجليزية. ولذلك فإن الشفقة التى يثيرها فى مسرحياته ترقى إلى مزيج الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة

الذى نجده عند شكسبير. ينطبق هذا على بطلته أندروماك، فى حين لا تثير فيدر فينا سوى مشاعر الرحمة والتعاطف برغم كونها امرأة شريرة بمعنى الكلمة.

وعلى الرغم من أن كورنى لم يستخدم عنصر الشفقة فى مآسيه بنفس الخصوبة التى نجدها عند راسين، فإنه لم يقع فى محظور الإسراف الانفعالى والميوعة العاطفية. ولعل هذا يرجع إلى منهجه الكلاسيكى الذى جنبه شطحات الرومانسية التي تهجر العقل والإدراك والوعى إلى دنيا العواطف الجياشة الصاخبة التى لا تخضع لأى معيار.

وفى أواخر القرن الثامن عشر حاول الأدباء الألمان الاستفادة بإنجازات كل من الإغريق وشكسبير فى مجال التراجيديا. وتجلت هذه المحاولة فى مسرحية شيللر «مارى ستيورات » التى لم ينقد فيها وراء الفوضى والفساد والاضطراب الذى نجده فى المآسى التى سبقته، فلم يشأ شيللر أن يكون الانهيار عميقا وقاسيا ومروعا كما عهدناه من قبل. فقد آمن تماما بأن وظيفة المأساة تكمن فى مضاعفة نبل النفس عند الإنسان، ولكنه لم يدرك أن التركيز على نبل القصة قد يقضى على العنصر المأسوى فيها. وإذا كانت « مارى ستيورات » مسرحية ناضجة إلا أننا لم نمر فيها بتجربة الفوضى المأسوية. فنحن نسمع فقط على لسان الشخصيات أن مارى كانت شريرة قبل رفع الستار، لكنها لا تبدو - مع بداية المسرحية - شريرة على الإطلاق. وبذلك نسى شيللر أن المأساة عالم مستقل فى حد ذاته وأن الأحاسيس التى تثيرها تنفصل تماما عن تلك التى نمارسها فى حياتنا العادية. كذلك فإن الأحاسيس التى تثيرها الشخصية التاريخية تختلف فى نوعيتها وجوهرها بمجرد دخول الشخصيات عالم التراجيديا.

وإذا كان أرسطو قد افترض تعادل عنصرى الشفقة والخوف بمقدارين متساويين حتى يحدث التطهير عند الجمهور على أفضل وجه، فإن هذه المعادلة كانت صعبة بل ومستحيلة فى معظم الأحيان. ذلك أنه من المستحيل قياس الصدى النفسى للموقف التراجيدى عند المتفرج قياسا دقيقا، بل ربما أحس المتفرج بالرعب

من موقف قصد به الأديب إثارة إحساس الشفقة لديه. فإذا أخذنا أديبا خبيرا «باضطراب منابع العاطفة » مثل كلايست معاصر شيللر، فإنه لم يستطع ايجاد التوازن أو التعادل بين عنصرى الشفقة والخوف برغم مهارته فى تجسيد أسباب العواطف ونتائجها. ولذلك فإن أعماله ليست مليئة بالخوف فحسب، بل بالرعب. ولذلك يطغى الخوف والرهبة على الشفقة فى حين تتلاشى الرحمة تماما. وكان نجاح كلايست الواضح فى تجنب الشفقة على الذات وما يستتبعها من أحاسيس مريضة لا تليق بالأدب الرفيع. فقد كان كلايست من الأدباء الذين يرفضون استجداء عطف الجمهور على شخصياتهم.

وإذا كانت الشفقة على الذات لها قيمتها الحقيقية فى الحياة العملية، فإن تحملها على المسرح لابد أن يخضع لحدود ضيقة جدا. والشفقة على البطل لابد أن تستحوذ على نصف انفعالات المتفرج، لأنها تعنى فى الوقت نفسه أن النصف الآخر يملؤه الخوف من الشرير. وهو ليس خوفا بالمفهوم التقليدى، لكنه مزيج من الرفض والغضب والكره والاشمئزاز والاحتقار. وقد قال أرسطو فى كتابه «البلاغة» إن بين الشفقة والخوف علاقات عضوية بحيث لا يمكن الفصل بينهما وتحليل أحدهما دون الآخر. وقد افترض فى كلتا الحالتين وجود عدو أو رجل رهيب شرير، فإذا كان يهددنا نحن، فإننا نستشعر الخوف على أنفسنا، وإن كان الآخرون هم المهددين شعرنا بالشفقة عليهم. ويبدو أن أرسطو كان يعتقد أن معظم الشفقة هى شفقة على الذات بحكم أن ذواتنا تتوحد مع أولئك الآخرين المهددين، وما نحسه من شفقة عليهم هو فى حقيقته شفقة على أنفسنا، ومن ثم فنحن نشاركهم مخاوفهم. وليست الشفقة على البطل سوى غطاء إنسانى براق، نخفى تحته شفقتنا على أنفسنا.

ويبدو أن عنصر الشفقة كان الشغل الشاغل لكثير من الأدباء سواء بالقبول أو الرفض. فقد أوضح بريشت أن الأحاسيس التى حددها أرسطو فى مجال المسرح الدرامى تعتمد أساسا على استهلاك فاعلية المتفرج، وتفريغ طاقاته المشحونة، وقبول الأمور على علاتها، وكان وجه اعتراض بريشت على هذا أن أرسطو لم يفسح

مكانة مرموقة لعقل الإنسان كى يقوم بدوره الخلاق. فالأمر كله مرتهن بالعاطفة والإحساس والشعور والوجدان، أما طاقة الفكر العقلانى فلا وجود لها فى منهج أرسطو الدرامى.

من هنا كانت مناداة بريشت بما أسماه بالمسرح الملحمى الذى حاول أن يبلور خصائصه فى جدول مشهور جاء ضمن ملاحظاته على أوبرا « ازدهار وسقوط مدينة ماهوجونى » وأوضح فيها التضاد بين المسرح الدرامى بمفهوم أرسطو والمسرح الملحمى بمفهومه هو. إنه يرى أن المسرح الدرامى يجرى الأحداث بالفعل فوق المنصة، ويجبر المتفرج على الانغماس فى مجرى الأحداث، ويستهلك فاعليته مع إثارة مشاعره المتجددة. فالكاتب يوهم المتفرج بأن ما يتابعه تجربة حية وعليه أن يخوضها ويعيشها، ولا قبل له بأن يغير شيئا لأن مصير الإنسان معروف مقدما. وهو المعنى الذى يؤكد نفسه من فصل لآخر ومن خلال الأحداث التى تجرى فى خط مستقيم مبرزا حتمية التطور وأثر الفكر فى تحديد الوجود.

أما المسرح الملحمى فيروى الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا يشارك بالفهم والاستيعاب لكنه ينحى العاطفة جانبا. وإذا كان هذا المسرح يعمل على إيقاظ فاعلية المتفرج فإنه يضطره إلى اتخاذ مواقف بناء على صورة العالم التى تقدم له على المنصة. إنها مجرد صورة وليست تجربة انفعالية حية كما نجد فى المسرح الدرامى، صورة يتم استيعابها من خلال الحجة العقلية وليس اعتمادا على الإيحاء والإيهام. أما الإحساسات التى يثيرها المسرح الدرامى ويحافظ عليها، فإنها ترتفع فى المسرح الملحمى إلى مرتبة المعارف والمدركات العقلانية. فالمتفرج يواجه الأحداث ويحللها ويتخذ منها موقفا بعد أن يلم بكل الخطوط المنحنية التى تجرى فيها. وإذا كان التفكير هو الذى يحدد الوجود فى المسرح الدرامى، فإن الوجود الاجتماعى فى المسرح الملحمى هو الذى يحدد مجريات التفكير.

وموجز القول أن بريشت يحل العقل والفهم والوعى والإدراك والاستيعاب والتفسير المؤدى إلى اتخاذ موقف محل الشعور بكل ما يتفرع منه من شفقة وخوف ورهبة وعطف ورعب ورحمة. مما يذكرنا بنظرية بريشت فى الإغراب، أى إحداث

أثر الغرابة فى نفس المتفرج مع إدراكه لما يشاهده. فالإغراب فى الصورة يدفعنا إلى إدراك الموضوع، وفى الوقت نفسه يشعرنا بأنه غريب عنا. أى أنه غير مسموح لنا بالتعاطف مع مكونات الصورة لأنه مطلوب منا فى النهاية اتخاذ موقف عقلانى موضوعى متجرد تجاهها. ومن الواضح أن بريشت لم يأت بجديد فى نظرية الإغراب هذه، لأن جذورها الحقيقية ترجع إلى المسرح الإغريقى ومن بعده مسرح العصور الوسطى حين استخدمت أقنعة الإنسان والحيوان فوق وجوه الممثلين بهدف كسر الإيهام وإلغاء الاندماج الشعورى أو اللاشعورى. كذلك لا يزال المسرح فى آسيا حتى اليوم يستخدم وسائل موسيقية بالإضافة إلى أساليب البانتوميم لإحداث تأثير هذا الإغراب. فالهدف هو منع المتفرج من الشعور بأن الممثل هو فعلا الشخصية التى يمثلها ومن ثم لا يتعاطف معه ولا يشفق عليه.

ولكن تحديد انطلاقات التفكير أو العاطفة ليس بالبساطة التى تصورها بريشت، بدليل أن اتجاهه الملحمى لم يجد لنفسه امتدادا حيا فى المسرح العالمى المعاصر. فالمتفرج ليس كيانا آليا بحيث نتحكم فى شعوره وإحساسه بهذا الأسلوب المتعنت. ذلك أن من حقه أن يمارس أى نوع من التجربة الانفعالية فى مواجهة الموقف الدرامى، وهى تجربة تختلف من متفرج إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع. أما أن تصب فى قالب واحد محدد، فلا يعنى سوى القضاء على لمسة السحر والغموض الموجودة فى الفن بصفة عامة. وهى لمسة تتجلى فى أحاسيس الشفقة والخوف التى يمارسها المتفرج فى مواجهة موقف درامى فوق منصة المسرح مع إدراكه جيدا أنه مجرد موقف سوف ينتهى فعلا بخروجه من دار المسرح. فمهما بلغ الاندماج العاطفى عند كل من الممثل والمتفرج قمته ، فإن الاثنين يدركان جيدا أنهما يمارسان لعبة فنية جميلة لها نتائجها السيكولوجية المريحة التى تنعكس فيما بعد على سلوكهما فى حياتهما اليومية. فليس العيب فى إثارة أحاسيس الشفقة والخوف وإنما العيب فى خروج هذه الأحاسيس عن حدودها المنطقية المعقولة بحيث تنقلب إلى ضد الأثر الفنى المطلوب.

٣٠ - الشيطان

تنقسم الكتابات التى دارت حول الشيطان إلى ثلاثة أنواع : النوع الأول يتمثل فى كتب الدجل والشعوذة التى تعالج نظريات السحر الأسود وتطبيقاته، والنوع الثانى يلقى الأضواء على دور الشيطان فى حياة الناس وكيف يوقع بهم فى براثنه، أما النوع الثالث فهو كل إنجازات الإبداع الأدبى التي جسدت المواجهة بين الإنسان والشيطان سواء أكان ذلك على شكل فكرة في قصيدة، أو صراع درامى فى مسرحية أو رواية.

وغالبا ما يتميز النوع الأخير بوقوع الانسان تحت سطوة الشيطان الذى يستغل ثغرات الضعف البشرى فيه من طموحات وشهوات تفقده المقاومة أمام طريق الشر. ينطبق هذا المعيار على مسرحية الكاتب الأسبانى كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٨١) « الساحر الضال »، ومسرحية الإنجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) « دكتور فاوستس »، ورواية الفرنسى تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) « ألبيرتس ». وقد تركت هذه الأعمال بصماتها واضحة على معظم الأعمال التى تلتها والتى سارت على النهج نفسه، أى النهج الذى يتتبع وقوع الإنسان فى براثن الشيطان، أو الذى يبلور محاولة الإنسان البحث عن الطريق إلى السماء. ولذلك فالغلبة فى النهاية لعنصر الخير كما فى قصة الأديب الأمريكى ستيفن فنسنت بينيه (١٨٩٨ - ١٩٤٣) « الشيطان ودانيال وبستر » التى كتبها عام ١٩٣٧ وتحكى قصة الفلاح جابيز ستون الذى باع روحه للشيطان، وعندما يأتى الشيطان ليتم الصفقة ويقبض روحه، يهرع المحامى العظيم والخطيب المصقع دانيال وبستر للدفاع عنه وإنقاذ روحه بفصاحته النادرة فى مواجهة المحلفين الذين اجتمعوا لإصدار الحكم. ولاشك أن بينيه كان متأثرا بالمضمون القديم

القـادم من الأدب الأوروبى، لكنه نجح فى تطعيـمـه بالروح الأمـريكى الفـوكلورى الذى يتجلى فى التفاؤل بانتصار الإنسان فى معركته مع الشيطان.

وهو التـفـاؤل الذى لمسناه من قبل فى كل من مسـرحيـة « دكـتور فـاوسـتس » لمارلو، ورواية « فـاوست » لجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) فعلى الرغم من المصيبـة التى تقع على رأس البطل فى مسرحية مارلو، فإن عنصر الخير يسود فى النهاية بعد أن دفع فـاوستس ثمن بيع روحه للشيطان. كذلك لم يركـز جيتـه فى « فاوست » على انقيـاد بطله للشيطان أو مفيستوفيلس الذى يبدو مهزوزا فى مواقف ليست قليلة. ولذلك إذا كان مـضـمون هذه الأعـمـال يعـتـمد على سـيطرة عنصـر الشـر، فإنه يهدف فى النهاية إلى انتصار عنصر الخير.

لكن هذا لا ينفى وجود أعمال أدبية وجـد مؤلفوها إثارة خاصـة فى عنصـر الشر فى حد ذاته بحيث لم يلقوا أى بصيص من الضوء على جانب الخير. وغالبا ما نجـد هـذا الاتجـاه عند الأدباء الذين أغـرمـوا بأعـمـال الرعب التى تكشف الظواهـر الشـيطانيـة الكامنة فى الشـخـصيـات والمواقف. فـفى الأدب الأمـريكى مـثـلا تبـدو قصص الرعب التى كتبها إدجار آلان بو تجسيدا مخيفا كابوسيا لفكرتنا المجردة عن الشـر والشيطان. وفى الأدب الإنجليـزى كـانت قـصـة « الراهب » لماثيو جـريجـورى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) نموذجا للرواية القـوطيـة الزخـرة بالاغـتـصـاب، والجـريمة، والسحر، والاعتداء على المحارم، والمبالغة فى إثارة الرعب وقوى الشر. وقد اعتبـر النقـاد الراهب الفـصـيح أمبـروزيو نمطا من الأنماط التى اكـتـسبت مـلامـحـهـا من شـخـصيـة فـاوست. كـذلك فـإن رواية « الإيطالـى » لمسـز رادكليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) تتخذ من دير منعـزل تجسيدا لمفهوم الرعب والطلاسم والأجواء المظلمة عند قـراء القرن الثامن عشر.

أمـا الأدباء الفرنسيون الذين أعجبوا بإدجار آلان بو وتأثروا بأجوائه المرعبة مثل بودليـر وبعض معـاصـريه من أمثـال فيليـيه دى ايل آدم، وهـايسـمـان، وباربى دى أورفيلى، فقـد تطرفوا فى تصـويرهم للشـر لدرجة أن القـارئ قد يلمس إعجـابهم

الخفى بألاعيب الشيطان وأحابيله. ولم يكن هذا الإعجاب يعنى إعجابا بالشر فى حد ذاته، بل كان هدفهم بلوغ أقصى حدود الإثارة وتخليص القراء التقليديين من تراكمات الفكر البورجوازى المتعفن ورواسبه التى تحولت إلى أصنام لا تمس؛ للقداسة الوهمية المحيطة بها. وقد عرف هايسمان هذا العنصر الشيطانى فى الأدب بأنه وسيلة لإدانة العقم والجدب وإعلان لكراهية ونبذ الصغار.

وهذا هو المفهوم الذى اتبعه برنارد شو - إلى حد ما - فى مسرحية « تلميذ الشيطان » التى أوضح فيها أن التقاليد البالية والمظاهر الزائفة جعلت الناس عاجزين عن التفريق بين الجوهر والمظهر. فمثلا يتصرف ديك دادجون على أساس من مشاعره التلقائية وأحاسيسه الصريحة الواضحة دون أى اعتبار للأفكار التقليدية المتحجرة، فما كان من المجتمع إلا أن اعتبره تلميذا للشيطان. وقد انعكس هذا على علاقته بأمه سجينة مثلها العليا الكاذبة. ذات مرة حاول ديك أن يناقشها فى أمور الدين والدنيا فأمرته فى التو والحال أن يخرس ويغلق فمه الذى ينضح بالكفر والضلال، وصرخت فى وجهه قائلة : « لن أحتمل منك أكثر من ذلك. اترك منزلى فى الحال ». لكننا نكتشف فى نهاية المسرحية أن ديك دادجون كان أكثر الشخصيات إيمانا ورسوخا فى العقيدة. فقد أثبت أن الإيمان أفعال وتصرفات وليس مجرد أقوال وشعارات. ورب إنسان يبدو عليه الكفر والضلال فى نظر المحيطين به، لكنه فى أعماقه راسخ العقيدة والإيمان. فالإيمان فى حقيقته جوهر وليس مظهرا على الإطلاق.

لقد أراد برنارد شو استغلال العنصر الشيطانى فى مسرحيته لفضح المرائين التقليديين الذين يظنون أنهم بلغوا قمة الإيمان، فى حين أنهم لا يعرفون منه سوى المظاهر والقشور، بل يمنحون أنفسهم حق اتهام الآخرين بالكفر والإلحاد، أى يقومون بإدانتهم ناسين أو متجاهلين أنه ليس من حق بشر أن يدين أخاه أو حتى عدوه، لأنه بذلك يتدخل فى المشيئة الإلهية. لذلك نرى فى « قصص شيطانية » لباربى دى أورفيلى، و « قصص قاسية » لفيليپه دى آيل آدم، و«الحضيض »

لهايسمان، تعرية كاملة لعناصر الشر وإن كانت تبدو - فى بعض الأحيان - للقارئ المتعجل إعجابا بالحيوية المتدفقة الكامنة فى هذه العناصر. وحتى لو وجد هذا الإعجاب فإنه يؤكد رغبة الأديب فى أن تمتلك عناصر الخير مثل هذه الحيوية حتى تستطيع مواجهة الشر والتغلب عليه.

هذه الحيوية الكامنة فى الشر تتجسد فى ديوان بودلير الشهير « أزهار الشر» ففى قصيدة « الشيطان » أو « مصاصة الدماء » يوضح بودلير كيف تدفع عناصر الشر الإنسان إلى حتفه كأنها القدر الذى لا مهرب منه. والشر يكمن داخل الإنسان قبل أن يوجد خارجه، ولذلك فإن معركة الإنسان ضد الشر هى معركة مع نفسه وشهواته وغرائزه أولا وأخيراً. يقول بودلير :

أنت يا من كطعنة الخنجر

نفذت إلى قلبى المتوجع

أنت يا من بقوتها

أقبلت مجنونة نحوى، لتتخذى من عقلى المستخذى سريرك وملكك.

أيتها المرذولة التى ارتبطت بها

كالمحكوم عليها بقيد من حديد

كالمقامر مشدود إلى مائدة اللعب

كالسكير إلى الزجاجة، كالهوام إلى الجيفة

كونى ملعونة، أيتها المرذولة

ناشدت السيف القاطع

أن يمكننى من حريتى

وأهبت بالسم الناقع

أن ينتشلنى من جبنى ونذالتى

لكن – وا أسفاه فالسيف والسم

قابلانى بازدراء وقالا لى :

لست أهلا للخلاص من عبوديتك المرذولة

أيها المأمون لو خلصتك جهودنا

من مملكتك اللعينة

لأعادت قبلاتك الحارة المحمومة

الحياة إلى جثة شيطانك ».

ويبدو أن بودلير ورفاقه قد وجدوا أن الفكر التقليدى في الأدب قد فقد القدرة على تحريك الجمهور وهزه من الداخل، ولذلك لجأوا إلى الأفكار والأحاسيس التى تصدم القراء حتى لو أدت إلى رفضهم إياها. لكن الرفض فى حد ذاته لابد أن يغير فى داخلهم شيئا ما. فقد تعود كل الناس لعن الشيطان وسيرته لكن هذا على مستوى القول فقط، أما على مستوى الفعل فمعظمهم ينفذ إرادته من ينبوع شهواته وغرائزه. ولذلك من الصعب التفريق بين عناصر الخير والشر فى أعمال هؤلاء الأدباء لأنها متشابكة داخل نسيج معقد يصور أدغال النفس البشرية بكل ما تحويه من صراعات وحشية وتطلعات سامية، بحيث لا نعرف للأديب رأيا محددا تجاه هذه الصراعات والتطلعات، مما جعل بعض النقاد من معاصريهم يتهمونهم بأنهم من عبيد الشيطان وأتباعه الذين يسعون إلى رفع لواء الشر والإلحاد. وربما كان لهؤلاء النقاد الحق فى بعض الأحيان لميل هؤلاء الأدباء إلى التطرف، لكنهم لم يتعبدوا فى محراب الشيطان، بدليل أن صورة الخاطئ الساعى إلى التوبة والخلاص كانت تتردد من حين لآخر فى أعمالهم.

ومن الواضح أن صورة الشيطان لم تتبلور فى الأدب إلا على أساس صورته التى وردت فى الإنجيل من قبل. ولذلك من الصعب تتبع ملامح هذه الصورة فى الأعمال الأدبية التى ألفت قبل الميلاد. وكانت المسرحيات الأخلاقية التى عرفتها العصور

الوسطى المتأخرة وخاصة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد حاولت ابراز صورة الشيطان على المسرح كنوع من إظهار بشاعته وتقديم عظة دينية للجمهور بأسلوب شبه درامى. وقد تراوحت هذه المسرحيات بين الدراما الجادة وشبه التاريخية التى تقدم المعجزات والمواعظ وبين المشاهد الساخرة الخفيفة. لكنها تعتمد بصفة عامة على مناظرة جدلية بين الشخصيات الرمزية الدينية التى تجسد الفضائل والأخلاق فى مواجهة الرذائل والخطايا التى تصاحب الإنسان عادة حتى قبره.

من هذا المنطلق بدأت شخصية الشيطان تقوم بدور فعال فى مجال الدراما مثلما فعل كريستوفر مارلو فى « دكتور فاوستس » وهى المسرحية التى تركت بصماتها واضحة على كل الأعمال التى تناولت المضمون نفسه فيما بعد. وقد استند هذا المضمون إلى أسطورة كانت معروفة فى أوروبا فى ذلك الوقت ويرجع أصلها إلى التراث الألمانى لأن بطلها ومكان أحداثها كانا فى بلدة فيرتنبرج بألمانيا. وكان مارلو أول أديب صاغ هذه الأسطورة فى مسرحية، ثم تلاه الأديب الألمانى جيته الذى صاغها شعرا فى مسرحية كبيرة يستغرق عرضها حوالى خمس ساعات. وقد اقترنت مسرحية « فاوست » باسم جيته لأنها من أكبر الأعمال الأدبية التى أنجزها، ولأنها ترجمت إلى عدة لغات منها الإنجليزية حين ترجمها الشاعر الإنجليزى وولتر سكوت. ثم ظهرت نفس القصة بالفرنسية عندما كتبها الشاعر الفرنسى بول فاليرى (١٨٧١ - ١٩٥٤). كذلك تناولها أدباء آخرون بمعالجات مختلفة مثل ليسنج ولينو وهاينه وستيفن فيليبس وغيرهم.

وكان مارلو قد تناول الأسطورة كما هى تقريبا فلم يغير منها إلا قدرا قليلا. وهى تدور حول حياة أستاذ فى جامعة فيرتنبرج الألمانية يدعى دكتور فاوست. وكان كبقية المثقفين والعلماء فى عصره مهتما بتحويل النحاس إلى ذهب، ولكن تجاربه لم تصل إلى نتيجة. وكانت أطماعه المالية وتطلعاته إلى الجاه والقوة والسلطان لا حدود لها. وحدث أن زاره فى ذلك الوقت أحد خدام إبليس واسمه مفيستوفيلس، كانت مهمته توسيع ملك إبليس بشراء أرواح الناس بالإغواء، وأقنع فاوست أن يبيع روحه

لإبليس مقابل أن يتمتع بالجاه والسلطان والقوة والثروة لمدة أربع وعشرين سنة. وبالفعل تم توقيع العقد بدم فاوست، ووضع مفيستوفيلس نفسه فى خدمة فاوست بحيث صار يجلب له ما يشاء من مال وقوة ونساء وكل ما يشتهيه. لكن فاوست كانت تراوده نزعتان طوال المسرحية : واحدة تجاه الخير تغريه بأن يبطل العقد بينه وبين إبليس، وأخرى تجاه الشر ليستمر فى متعته الفائقة ومقابل ذلك يذهب إلى الجحيم. لكنه فى النهاية لا يستطيع أن يبطل العقد وينتصر الشر وتأتى لحظة النهاية عندما تدق الساعة ويموت فاوست وتذهب روحه إلى الجحيم.

وفاوست عند جيته لا يختلف عن هذا كثيرا إلا فى شىء واحد لكنه مهم، وهو أنه وقع فى حب فتاة اسمها مارجريتا عانت الأمرين كما وقع فاوست بين شقى الرحى : الخير والشر. ولذلك فالثمن الذى دفعه فاوست عند جيته لبيع روحه للشيطان لم يكن مجرد حياته، بل شاركته مارجريتا فى دفع الثمن من خلال معاناتها دون ذنب جنته. وفى الواقع فإن مسرحية جيته لا تمثل الآن على المسرح لأنها عبارة عن دراما غنائية، أى أنها مجرد شعر مسرحى وليست مسرحا شعريا. أما تراجيديا مارلو « دكتور فاوستس » فهى التى كانت ولا تزال تمثل حتى الآن لأن الجانب الدرامى فيها هو الأساس فى حين يبدو الشعر فيها ثانوى الأهمية. كما أنها كانت أول معالجة تراجيدية لهذا المضمون الشائع.

ففى العصور الوسطى كانت الكنيسة تقدم مسرحيات هزلية عن موضوع فاوست، يبدو فيها رجلا ساقطا يتحدى القدرة الإلهية ويحاول أن يثبت أن الإقبال على الدنيا وطلب الجاه والسلطة بل والمعرفة هو الأساس. وكان مؤلفو هذه المسرحيات يجسدون فى هذه الشخصية القلقة المضطربة مفهوم الكنيسة للشيطان، لذلك كانت شخصية موضع السخرية والهجاء لغرور الإنسان وكبريائه الكاذب، ثم إلقائه فى الجحيم نتيجة لتهجمه على القدرة الإلهية. ولكن لأول مرة فى تاريخ أوروبا ظهرت معالجة موضوع فاوست عند مارلو في صورة مأساة. وكان معنى هذا أن كريستوفر مارلو أحال فاوست من مجرد مسخة مثير للضحك والرثاء إلى بطل تراجيدى مثير للعطف والشفقة لسقوطه.

ويبدو أن الروح الفاوستية كانت مغرية للأدباء الإنجليز بدليل أنها استمرت من كريستوفر مارلو حتى الروائى والناقد المعاصر سى. إس. لويس (١٨٩٨ - ١٩٦٣) الذى كتب فى عام ١٩٤٣ رواية « بيريلاندرا » التى نرى فيها شيطانا جديدا يغوى حواء جديدة ولكن فوق كوكب الزهرة هذه المرة. وقبل ذلك بعام كتب لويس كتابا بعنوان « مراسلات سكروتيب » يجسد عالما خياليا يعيش فيه شيطان يدعى سكروتيب ويقوم بتبادل الخطابات مع ابن أخيه وورم ورد، ناصحا إياه بالأسلوب الذى يمكنه من إغواء البشر حتى يقعوا فى براثن الخطيئة.

أما الأدب الأمريكى فكان أكثر الآداب احتفالا بالشيطان. ويحلو لبعض مؤرخى الأدب الأمريكى القول بأن الشيطان نزح إلى أمريكا مع ركاب سفينة « ماى فلاور » الذين كانوا بمثابة أول مهاجرين إلى القارة، ومنذ ذلك الوقت وهو فى صراع مستميت مع المتطهرين الذين انتشروا من مستعمرة إلى أخرى، ومن ولاية إلى أخرى. وقد كتب كوتون مادز عام ١٦٨٢ كتابه « مناقشات حول عجائب العالم الخفى» الذى أوضح فيه بحسم أن وجود الشيطان شىء لا يشك فيه أحد سوى الواقعين تحت تأثير الشيطان ونفوذه فعلا، أما الذى ينكر وجود الشيطان فلابد أن يكون فكره هذا صادرا عن جهل وانغماس فى الأمور الدنيوية أسوأ من السلوك الشيطانى ذاته. وكان كوتون مادز يخشى أن يكون الشيطان قد كون شبكة مرعبة من الساحرات تغطى البلاد كلها. كما اكتسب الشيطان ألقابا أمريكية مثل سكراتش العجوز ونيك العجوز وغير ذلك من الأسماء التى كانت اللعنات تنهال عليها فى الصلوات الجماعية والاجتماعات الدينية.

وكثيرا ما جعل الأدباء الأمريكيون الشيطان شخصية هامة فى قصصهم. من أشهر هذه الأعمال قصة واشنطن إيرفنج « الشيطان وتوم ووكر » ١٨٢٤ التى تحكى تفاصيل مباراة أو مسابقة بين الشيطان الذى يتوقع تنفيذ شروط عقده وبين توم الذى يحاول التخلص من هذه الورطة بقدر الإمكان، لكن الشيطان ينتصر طبقا لبنود العقد المميت. كذلك قام الشيطان بدور حيوى فى قصص إدجار آلان بو مثل « الصفقة الضائعة » ١٨٣٢ و « دوق الأومليت » فى العام نفسه والتى قام فيها الشيطان بدور

مقامر معرض للخسارة ثم « الشيطان فى المنارة » ١٨٣٩ التى يبدو فيها الشيطان شخصا صعب الإرضاء ومتأنقا فى ملبسه ومسلكه برغم تفاهته وضآلته.

أما الروائى نثائيل هورثورن فقد كتب فى عام ١٨٥١ قصة « الشيطان فى المخطوطة » التى تحكى زيارة الشيطان إلى بطلها الذى قرر هجر مهنة المحاماة إلى تأليف القصص مبتدئا بكتابة رواية عن الشيطان كما ظهر فى تقاليد التراث الأمريكى وكتابات الذين مارسوا السحر والشعوذة. لكن الشيطان يظل أسير المخطوطة التى يرفضها أكثر من سبعة عشر ناشرا، وعندما يستسلم المؤلف لليأس يقذف بالمخطوطة فى النار، لكن الشيطان يقفز مع أحد ألسنة النار المشتعلة ويشعل النار فى المدينة كلها.

وفى عام ١٨٧١ كتب فردريك بيتشر بيركنز قصة « الذين حيروا الشيطان » التى يتميز فيها البطل بمهارة فائقة تجعله يدس بندا فى عقده مع الشيطان، ينص على عدم ايذائه فى جسده وروحه عند انتهاء فترة التعاقد المحدودة، فى حالة عجز الشيطان عن الاجابة على ثلاثة أسئلة. وينجح الشيطان فى الإجابة على السؤال الأول الذى يدور حول المصير المقدر سلفا والإرادة الحرة، ثم يتمكن من الإجابة عن السؤال الثانى عن ادعاء العلم الحديث أن الروح فانية. فى هذه اللحظة تدخل زوجة البطل وتلقى بالسؤال الثالث على الشيطان قائلة : أين المقدمة والمؤخرة لهذه ؟ ! وتقدم له قبعتها المستديرة. ويجد الشيطان نفسه عاجزا عن الإجابة فيخرج غاضبا من النافذة وسط عاصفة رعدية.

وفى عام ١٨٩٨ كتب مارك توين قصة « الغريب الغامض » التى تعكس الروح القدرية والتشاؤمية التى سيطرت على مارك توين فى نهاية حياته. تدور أحداث القصة فى إيسلدورف فى النمسا عام ١٥٩٠، ويرويها صبى مراهق يجلس على منحدر تل مع اثنين من أصدقائه، ويحدث أن يقابلوا شابا أنيقا وسيما مهذبا فى كلامه وسلوكه وتتوطد أواصر الصداقة بينهم. ثم نكتشف أن هذا الشاب هو الشيطان بعينه وأن اسمه على الأرض هو فيليب تروم. ويصغى الصبى بآذان مفتوحة

للأفكار الغربية التى يثيرها الشيطان والتى يجد لها صدى فى نفسه نتيجة لمعاناته السابقة من ظروف الحياة وحوادث إحراق الساحرات ويدمغ الشيطان الأخلاقيات بأنها السبب فى الحروب والمظالم التى تحيق البشر. ومن هذا المدخل الإنسانى الخبيث يبدأ الشيطان فى إغراء الصبية وإقناعهم بعدم وجود الجنة أو الجحيم، ثم يظهر عطفه المزعوم بقتله صبيا كسيحا ميئوسا من شفائه، ويصر على أن كل شىء يراه الصبية مجرد وهم، وعندما يقع الصبية فى الحيرة الكاملة ويتأرجحون فى الهوة الفاصلة بين الشك واليقين، يختفى الشيطان بعد أن يتأكد من وقوعهم ضحايا لإغوائه. ومن الواضح أن مارك توين أراد بهذا تجسيد الدور الذى يلعبه الشيطان فى حياة الإنسان، والمحصلة النهائية الناتجة عن استسلام الإنسان للشر.

والشىء الجدير بالملاحظة أن معظم الأعمال الأدبية التى اتخذت من الشيطان بطلا أو شخصية رئيسية لم تخرج كثيرا عن الإطار العام لقصة فاوست القديمة. إنها قصة غواية الشخصيات للإنسان الذى يقع ضحية لها نتيجة لطموحاته وشهواته الكامنة داخله، والتى تدفعه إلى توقيع العقد المميت. وكل هذه القصص تنويعات درامية على القصة التى وردت فى الكتب السماوية والتى دارت حول قصة غواية الحية لحواء التى قدمت بنفسها التفاحة إلى آدم ليأكلها برغم معرفتهما بتحريمها عليهما. وكانت النتيجة أن طردا من الجنة وحكم عليهما بالعيش فى الأرض بكل ما تخبئه لهما من معاناة ومتاعب وآلام. لقد كتب عليهما أن يدفعا ثمن معصيتهما للإرادة الإلهية، عندما سول لهما كبرياؤهما الحصول على المعرفة الشاملة لما كان وبما سيكون. وكأنهما بذلك قد وقعا نفس العقد المميت الذى وقعته مع الشيطان كل الشخصيات التى وقعت ضحية لغوايته فى الأعمال التى تميزت بهذا المضمون الفاوستى.

★ ★ ★

٣١ - الضياع

فى عام ١٨٤٣ قال المفكر الاجتماعى الألمانى برونو بوير جملة تبدو لمن يسمعها دون معرفة صاحبها أنها قيلت فى الربع الأخير من القرن العشرين، قال إن « اليقين السائد فى الوقت الحاضر هو عدم اليقين» وهذا يدل على أن إحساس الضياع الذى يجتاح الإنسان المعاصر ويكاد يقتلعه من جذوره، لم يكن جديدا مستحدثا بل يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر، وإن كنا نشعر الآن أنه بلغ قمته. وهو ما يترك بصماته واضحة بل غائرة فى جسم الأدب العالمى المعاصر.

لقد كانت للأدب مدارس وثورات قبل عصرنا. بل كان لكل جيل ثورته على الأجيال السابقة، وهى ثورات تتحول مابين القرن والقرن إلى تغير فى حساسية الأديب ورؤياه، وإبداع اتجاه أدبى جديد يعرف به العصر. لكننا فى عصرنا الحاضر، ومنذ مطلع القرن العشرين نشاهد تحولات أعمق وأفدح من مجرد ثورة على الماضى. إنها تحللات وتفسخات تبدو لكثير من الناس معميات انحلالية، لا توحى لهم إلا بأحاسيس الضياع والشك واليأس. فقد أصيب المجتمع المعاصر برجات عقلية وهزات شعورية قد يراها البعض فى الحروب والثورات الدموية، والتحولات الاجتماعية أو المذهبية، ويراها البعض الآخر فى الصورة المتحولة للعالم حوله فى السماء والفضاء وباطن الأرض وأعماق البحار نتيجة لما حققه العلم من كشف أسرار العالم الكبير (الماكروكوزم) والعالم الصغير (الميكروكوزم).

ومجتمع القرن التاسع عشر فى ظل الظروف التى وضعته فيها الثورة الفرنسية وحروب نابليون ورجعية مؤتمر فيينا، مجتمع متحرك ثائر لا يستقر على حال، وخاصة فيما بين عامى ١٨٣٠، ١٨٤٨، حولته الثورة الصناعية إلى مجتمع رأسمالى مستغل ودول مستعمرة بطريقة استنزافية جديدة، وطبقات كادحة

مهضومة كل الحقوق، ومظاهر للتطبيق العلمى تبدو لحساسية الأديب والفنان شيئا ماديا قبيحا ينبو عنه الذوق. ومهما كانت المنابع الأولى للصورة الرومانسية فى ألمانيا أو إنجلترا، فإن واحدا من عوامل إثارتها فى أوروبا كان أثر الثورة الصناعية وسيطرة الآلة على مقدرات الإنسان، مما دفع بالأديب إلى الهروب من كابوس الحاضر الجاثم إلى ماض سحيق من الفن الشعبى وأساطير القرون السالفة، والبكاء على الأطلال والانفعال بالكاتدرائيات العظيمة وطقوسها الفخيمة.

لكن الهروب لم يحل قضية الضياع الإنسانى التى فرضت نفسها على الأدب العالمى منذ منتصف القرن التاسع عشر. ولذلك توارت الروح الرومانسية الهروبية لتحل محلها اتجاهات الطبيعية والواقعية والرمزية والسيريالية والتعبيرية، وكلها محاولات فنية للوصول إلى منابع الضياع المعاصر، وهو ما نجده متجسدا فى مسرح إبسن وتشيكوف وستريندبرج وبيراندللو، فى وقت عرف العالم فيه نظريات فرويد وآدلر ويونج فى تحليل النفس البشرية وإرجاع نوازعها الدفينة إلى مؤثرات الجنس أحيانا، وإلى الإنسان البدائى أحيانا أخرى. ويبدو أن علم النفس هو العلم الذى تخصص فى دراسة ضياع الإنسان المعاصر على مستويات عدة، مما أثر بشكل واضح فى المسرح الذى قدم شخصيات لا تمثل الواقع الظاهر ولا هى تركيبات عقلية من أشتات العناصر، بل هى تفكيك وتحليل للشخصيات للوصول إلى جذور مأساتها.

أما الروائيون فقد وجدوا فى المنهج العلمى قاعدة يمكن الانطلاق منها لمواجهة الضياع أو تجسيده على الأقل؛ حتى يمكن التعامل معه على أساس واضح محدد. فقد أقام زولا فنه الروائى على منهج الواقعية الطبيعية، ونظر إلى العالم نظرة علمية موضوعية لا يعنى فيها بالاختيار الجمالى للصورة، وإنما همه أن يصور الأمور تصويرا علميا مهما بدا قبيحا. وهناك روائى كانت له شهرة قبل الحرب العالمية الأولى، لكن أثره ضاع بين الحربين وإن كان من الروائيين الذين وضعوا أيديهم على بدايات مأساة الضياع الإنسانى فى العصر الحديث، هذا الروائى هو بول بورجيه الذى آمن بأن الأدب لابد أن يواجه الإنسان بكل مشكلاته. أما أدب

الهروب وأحلام اليقظة فمن شأنه أن يضاعف من ضياع الإنسان. ثم جاءت الرواية العلمية والتنبؤات العلمية عندجيل فيرن وهـ. ج. ويلز، كى تضع الإنسان أمام احتمالات مستقبله حتى يقدر حساباتها بقدر الإمكان.

وإذا كان الإنسان المعاصر يبحث عن ذاته من خلال وسائل العلم الحديث، فإن هذا العلم نفسه قد أنتج كيانات ميكانيكية صماء، وأطلق نوازع النفس، وقضى على التواؤم العقلى بين الإنسان والكون، فاضطرب حال الإنسان الذى أحس أنه ريشة فى مهب الرياح، بعد أن كان يشكل محور الكون كله كما كان يعتقد على مدى عصور وقرون طويلة. وأصبحت قضية أعمال أدبية كثيرة تكمن فى كيفية المواءمة بين فكر الإنسان وفنه وبين حياته المادية على الأرض. فقد أصبحت حياة الإنسان سلسلة متصلة من الأزمات المستحكمة التى من الممكن أن تشعل إحداها حربا تدميرية شاملة. وكان الشاعر ت. س. إليوت من الرواد الكبار الذين عبروا عن ضياع الإنسان فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما قال فى قصيدة «الأرض الخراب» :

« سقطت المشاعل حمراء على وجوه لطخها العرق

بعد السكون الجليدى فى الحدائق

بعد سكرة الموت فى بقاع حجرية

بعد الصياح والنحيب عند السجن والقصر

ودوى رعود الربيع فوق الجبال النائية

إن من كان حيا صار الآن ميتا

ونحن الذين كنا أحياء نحتضر الساعة فى صبر وأناة

هنا لا توجد مياه وإنما أحجار وصخور

الصخر بلا مياه والطريق الرملى

طريق يتلوى سامقا بين الجبال

لو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا

بين الصخور لا يستطيع المرء أن يتوقف أو يفكر

العرق جاف والأقدام فى الرمال.

لو كانت هناك مياه وسط الصخور

فم جبلى ميت له أسنان مسوسة نخرة لايسح رذاذا

هنا لايستطيع المرء أن يقف أو يجلس

حتى السكون لا يتوافر فى الجبال.

بل هناك رعد عقيم بلا غيث

حتى العزلة لا تتوافر بين الجبال

بل وجوه متجهمة تهزأ وتزمجر

خلف أبواب دور من الطين المتصدع ».

لكن نبرة الاحتجاج على عصر الضياع لم تكن دائما بالنضج الذى عهدناه فى أعمال إليوت وغيره من كبار أدباء القرن العشرين، بل كان هناك عدد من نقاط الضعف ومناطق الخطر فى أدب يقوم على الاحتجاج الصارخ والدعاية المباشرة. تبلور هذا الضعف فى الرواية والمسرحية الاجتماعية التى لم يعرف فيها كتابها الفروق الفاصلة بين الأدب وعلم الاجتماع، بين الدراما والوعظ. ونسوا أن الإبداع وليس الإثارة هو ما جعل أدب الواقع الاجتماعى شكلا متميزا من أشكال الأدب الانسانى. والإثارة العاطفية من شأنها أن تضاعف من حيرة الإنسان وضياعه، أما الإبداع الفنى فيسلح الإنسان بالنضج الفكرى والوجدانى بحيث يساعده على البحث عن ذاته وسط كل مظاهر الضياع والإحباط المحيطة به. من هنا كان إصرار آرثر ميللر على أن هدف الدراما يتركز فى خلق وعى أكثر سموا وليس مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم.

ويقول يوجين أونيل إن المضمون الوحيد للدراما كان وسيظل على الدوام ؛ متمثلا فى صراع الإنسان ضد مصيره. لقد كان من المعتاد أن ينشب الصراع مع الآلهة، ولكنه الآن صراع ضد نفسه، ضد ماضيه، ومن أجل محاولته للانتماء. ولذلك تضاعف إحساسه بالضياع، عندما وجد ذاته أقرب الأشياء إليه - فى صراع جعلها أبعد الأشياء عنه، صراع جعل منها عدوا لدودا له. كان القدماء يخوضون معاركهم المصيرية، وهم على يقين من أنه لو حدثت أسوأ الاحتمالات، فإنه سوف يتبقى لديهم ملجأ أخير يتمثل فى ثقتهم بأنفسهم وذواتهم، وقدرتهم على خوض الصراع مرة أخرى. أما عندما تهتز الثقة بالنفس فإن الملجأ يضيع تماما، ولا يتبقى للإنسان سوى الضياع.

وهناك جماعة أدبية شهيرة عرفت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى باسم «الجيل الضائع» فقد اكتشفت هذه الجماعة أن المثل والقيم والتقاليد التى عاشت عليها الإنسانية ظنا منها أنها الطريق الوحيد للتطور والتقدم الحضارى، هذه المثل والقيم والتقاليد لم تمنع نشوب حرب عالمية مدمرة. بل ربما كانت السبب الذى أدى إليها. وفى أعقاب الحرب بدأ البحث عن قيم وتقاليد جديدة، وبالطبع لم يكن من السهل العثور على بدائل سريعة، لذلك لم يجد الإنسان أمامه سوى الفراغ والضياع.

كان هذا هو المناخ الفكرى والحضارى الذى برزت فيه جماعة « الجيل الضائع» التى تشكل معظمها من الأدباء الأمريكيين الذين فقدوا الأمل فى روح التفاؤل الأمريكى الذى ترسخ منذ عهد الرواد والآباء المؤسسين للأمة الأمريكية، وهاجروا إلى أوروبا بصفة خاصة فى محاولة عملية لتلمس جذور مأساة الحضارة المعاصرة. وكانت أول إشارة مسجلة لاصطلاح « الجيل الضائع» قد سجلها ايرنست هيمنجواى فى مقدمة روايته « والشمس تشرق أيضا» عام ١٩٢٦. فقد سبق أن قالت له الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين إن كل جيل هيمنجواى إنما هو جيل ضائع. وكانت تقصد بذلك جيل الشباب الذى تفتح وعيه فى أعقاب الحرب فلم يجد أعلاما يسير تحتها بعد أن سقطت كل الأعلام. وكانت كتابات وتصرفات كل من جيرترود ستاين وهيمنجواى دليلا ماديا وعمليا على روح الضياع الذى غرق فيه الجيل كله.

ولم تكن الحرب العالمية الأولى هى الضربة الوحيدة التى تلقاها هذا الجيل الضائع، بل تلقى ضربة أخرى تمثلت فى الانهيار الاقتصادى العظيم الذى بدأ فى أمريكا عام ١٩٢٩ ثم غمر العالم كله. ولذلك زادت جرعة الضياع الذى أصبح النغمة الأساسية فى روايات ومسرحيات هذا الجيل. وعلى الرغم من أن أدباء هذا الجيل كانوا قد نجحوا فى ترسيخ أسمائهم على خريطة الأدب العالمى، ونشر أعمالهم بلغات عدة مما عاد عليهم بالربح الوفير والحياة الآمنة اقتصاديا، فإن روح الضياع والفراغ واليأس والتشاؤم لم تفارق أعمالهم، ولم تعرف انتماءاتهم السياسية والفكرية أى نوع من الاعتدال، بل تراوحت بين أقصى اليمين وأقصى اليسار.

ولم يكن كل الأمريكيين الذين هاجروا إلى باريس بصفة خاصة من أرباب الأدب والفن، بل كان بعضهم من أصحاب الثروات الذين وقعوا فى غرام فرنسا التى حققت حلمهم فى حياة مثيرة، وكان الإحساس بالضياع من ملامح الرفاهية الفكرية التى أغرموا بالتظاهر بها. وهى الملامح التى تبلورت فى كتاب صامويل باتمان الذى أصدره عام ١٩٤٧ بعنوان « باريس كانت معشوقتنا : ذكريات جيل ضاع ثم وجد » وقدم فيه صورة نابضة بالحياة و القلق والضياع والإثارة لما أسماه بالمستعمرة الأمريكية التى عاشت فى باريس العشرينيات ورفضت الحفاظ على القيم التقليدية. وكانت مزيجا من الحداثة الأمريكية والعراقة الفرنسية، أو من بروكلين ومونمارتر على حد قول باتمان.

وكان من الطبيعى أن يسفر البحث عن قيم جديدة وتقاليد مستحدثة فى الأشكال والمضامين الأدبية. كان الأدب الذى كتب قبل الحرب - فى نظر أدباء الجيل الضائع - جزءا عضويا من النسيج الحضارى الذى انتهى بالضياع، ومن هنا بحثوا عن الجديد والغريب. وهو ما شجع عليه جو الحرية والانطلاق الذى ساد باريس العشرينيات. يتضح هذا فى تركيز جيمس جويس على تيار اللاشعور عند شخصياته. فإذا كان العالم الخارجى لا خير فيه، فلا أقل من أن يبحر الأديب بسفنه وسط موجات العالم الداخلى للإنسان. كذلك أصدر الأديب والصحفى الأمريكى يوجين جولاس مجلة « ترانزيشن» فى باريس لتكون فى خدمة كل أدباء

الطليعة التجريبيين من رمزيين وسيرياليين وعدميين. واستمرت المجلة فى الصدور من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٣٨، وكانت السبب فى لمعان أسماء أدباء الجيل الضائع من أمثال جيرترود ستاين وهارت كرين، وكاى بويل، ومالكولم كاولى، وألن تيت، وهوراس جريجورى، وماثيو جوزيفسون. وقد شارك فى تحريرها أدباء ايرلنديون وفرنسيون وألمان وايطاليون وروس.

وكانت شطحات جيرترود ستاين وتجاربها المتطرفة فى مجال الاستخدام الأدبى للغة بمثابة محاولة عملية لرفض كل التقاليد الأدبية السابقة. فالتعبير الأدبى عن حياة الضياع لابد أن يكون مختلفا تماما عن الوصف التقريرى لحياة اليقين والثقة فى النفس والآخرين. ولذلك انضم جان كوكتو ولوى أراجون ولويجى بيراندللو إلى الجيل الضائع عندما شعروا أنه خير معبر عن مأساتهم. فقد كان الجميع يعزفون سيمفونية واحدة.

ولم تقتصر هجرة الجيل الضائع على باريس، بل شملت مدنا وبقاعا أخرى. فقد رحلت كاثرين آن بورتر إلى المكسيك، وطاف توماس وولف بمعظم البلاد الأوروبية، لكنه فضل ألمانيا فى نهاية المطاف. أما جون دوس باسوس فلم يستقر به الحال عليها الإطلاق وعاش معظم حياته سائحا. فى حين انتهى المطاف الأوروبى المضطرب والقلق لسكوت فيتزجيرالد إلى الاستقرار فى كاليفورنيا للعمل ككاتب سينمائى، لكن العمر لم يمهله كثيرا. وهجر عزرا باوند باريس إلى مدينة رابالو بإيطاليا، فى حين جعلت جيرترود ستاين من باريس وطنا لها ابتداء من عام ١٩٠٢.

وفى عام ١٩٣١ أصدر مالكوم كاولى كتابه « الجيل الضائع » الذى حلل فيه الجوانب الفكرية والثقافية والفنية والشطحات الفلسفية والاجتماعية والسياسية لهذا الجيل. وفى عام ١٩٣٤ أصدر كتاب « عودة المنفى : سرد لأفكار العشرينيات» الذى وصف الحياة الفكرية والأدبية لكل من وليم فوكنر، وجون دوس باسوس، وسكوت فيتزجيرالد، وهارت كرين، وعزرا باوند، وإيرنست هيمنجواى على وجه الخصوص. وكان كاولى نفسه قد شارك فى المغامرات البوهيمية والإنجازات الأدبية التى شهدتها باريس لهذه الجماعة.

أما رواية هيمنجواى « والشمس تشرق أيضا » فكانت بمثابة النموذج الأدبى الذى سار على نهجه كل كتاب الجيل الضائع وأتباعهم السذج فى الولايات المتحدة، الذين قلدوا أسلوبه وفكره تقليدا أعمى بلا أية أصالة أو صدق. فهناك بون شاسع بين معاناة الضياع وترجمتها إلى أعمال أدبية رفيعة، وبين التحول إلى ضحية فعلية للضياع نفسه، إذ كيف للضائع نفس أن ينقذ الضائعين ؟ ! فعلى الرغم من معاناة هؤلاء الرواد وإحساسهم بالضياع فإنهم استعانوا بحس الفنان ونظر المفكر الثاقب فى الإمساك بزمام الأمور وسط موجات الضياع، وجعلوا من أعمالهم منارة لهداية الضائعين. إن تجسيد الضياع فى أعمال أدبية كفيل بمساعدة الإنسان على مواجهته وعلاجه بعد التعرف على ملامحه. أما أن يتحول الأديب نفسه إلى واحد من الضائعين فإنه بذلك يفقد وظيفته الريادية أصلا. وهذا ما حدث للأدباء السذج الذين قلدوا الرواد، فكانت النتيجة أن ضاعت أسماؤهم بين القمم والشوامخ.

وتعد رواية فيتزجيرالد « رقيق هو الليل» ١٩٣٤ أقسى تحليل أو أعنف تشريح للمناخ الروحى الذى ساد هذا الجيل، وذلك من خلال شخصية بطلته الثرية والمريضة عقليا، التى تقع فى غرام ديك دايفر المحلل النفسانى الشاب. فقد وجدت أن شفاءها يحتم عليها الزواج منه، لكنها بمجرد حصولها على الشفاء تبدأ فى الاستقلال الذاتى عنه مما يؤدى إلى انهياره وتدميره. وأخيرا تتركه نيكول لترتبط برجل يكون حبيبها وليس مجرد راعيها. وعلى الرغم من المناظر المرعبة العديدة التى تحتوى عليها الرواية، والضياع الذى يقضى على البطل فى النهاية، فإن الأسلوب الذى اتبعه فيتزجيرالد فى تجسيد هذه المواقف، جعل من الرواية مأساة من طراز رفيع.

أما القطاع الأخير من الجيل الضائع فقد غرق فى الأزمة الاقتصادية حتى أذنيه، ولم يغادر أمريكا فى عقد الثلاثينيات بل فضل البقاء حيث بدأت الكارثة الاقتصادية، وعمل على تأييد مشروعات الرئيس روزفلت من أجل مكافحة الكارثة. وبرغم هذه الروح الإيجابية فإن الضياع ترك بصماته واضحة على كتابات هؤلاء الأدباء من أمثال وليم سارويان الذى قدم تنويعات جديدة على نغمة الضياع، فى

روايته « الشاب الجسور فوق العقلة الطائرة » ١٩٣٤، وفى مجموعته القصصية «الشهيق والزفير» ١٩٣٦. فى حين صب بول أنجل جام غضبه على الأسلوب الذى يجبر الناس على اتباعه فى حياتهم بحيث يجدون أنفسهم فى النهاية مجرد ريشة فى مهب الرياح، وهو ما يتضح فى كتابه « شق غضب القلب » ١٩٣٦، وهو نفس الاتجاه الذى اتبعه ستيفن فنسنت بينيه فى كتابه « المدينة المحترقة » الذى نشر فى العام نفسه.

وهناك كتاب آخرون ينتمون إلى نفس المجموعة منهم على سبيل المثال أرشيبالد ماكليش وكينيث فيرينج، وجيمس فاريل، وكوكبة من الروائيين الذين ركزوا على المضامين الاقتصادية من أمثال إرسكين كالدويل وجون ستاينبك اللذين وجدا فى الاقتصاد الدافع الفعال الحقيقى فى حياة الإنسان فى القرن العشرين وأن الوعى الاقتصادى السليم كفيل بمساعدة الإنسان على تجنب مأساة الضياع. وكانت ماكسين ديفيز قد قدمت دراسة تحليلية لاتجاهات هؤلاء الأدباء فى كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٦ بعنوان «الجيل الضائع ».

ومن الطبيعى أن يضاعف اندلاع الحرب العالمية الثانية من مأساة ضياع الإنسان المعاصر. فالعلم الذى ابتكره الإنسان من أجل أمنه ورفاهيته أصبح وبالا عليه، وصارت كل حرب أكثر عنفا ومأسوية من سابقتها. ويمكننا أن نقيس الفرق فى قوة التدمير بين الحربين : الأولى والثانية بنفس الفرق فى إحساس الإنسان بالضياع بعدهما. أى أن إحساس الضياع بعد الحرب العالمية الثانية لابد أن يكون أضعاف الإحساس نفسه بعد الحرب الأولى. ولذلك كان من الطبيعى أن تتفرع عن نغمة الضياع نغمات مأسوية ومتشائمة أخرى تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمى المعاصر مثل العبث، والغضب والاغتراب، والعنف، واليأس، والعدم، والملل، والغموض، والانتقام، والقلق، والزيف، وغير ذلك من السمات التى تميز مأساة الإنسان المعاصر.

★ ★ ★

٣٢ - الطبيعة

كانت الطبيعة من المضامين التى توغلت فى معظم الأعمال الأدبية التى شكلت البناء العام للأدب الإنسانى ابتداء من الأدب المصرى القديم حتى أيامنا هذه. ويتمثل هذا المضمون الفكرى فى العلاقات العضوية التى يستحيل حصرها بين الإنسان والعناصر المتعددة للطبيعة التى يتسع مفهومها ليشمل الكون كله بحيث يتحول إلى وحدة متكاملة تنبض بالحيوية والتناغم، وداخل إطار هذه الوحدة اللانهائية يقوم كل عنصر بواجبه،أو على الأقل يجب عليه أن يؤدى واجبه، يتساوى فى ذلك الإنسان أو الطائر أو الحيوان أو النبات أو الشمس أو القمر أو المطر.... إلخ من عناصر الطبيعة التى تشكل فى نظر أدباء كثيرين عملا فنيا متكاملا أبدعته يد الخالق العظيم. ويعتقد بعض الأدباء الرواد فى مختلف العصور والبقاع أنه لا توجد فى العقل الإنسانى فكرة تستحق التسجيل والتشكيل الفنى إلا وكان مصدرها الطبيعة الكونية الباهرة.

وإذا كان مفهوم الطبيعة فى الأدب يمثل المضمون العام لأعمال أدبية كثيرة ورائدة، فإنه يشكل البناء الدرامى لها. ولذلك كانت هذه الأعمال بمثابة تنويعات منحت مفهوم الطبيعة أبعاده ومعانيه وقوته وحيويته وخصوبته. وسواء كان إيمان الأديب بروح الخير الذى تحتويه عناصر الطبيعة أو بروح العداء التى تبديها تجاه الإنسان، فإنها فى الحالتين تشكل المحرك الرئيسى للأحداث والمناظر والشخصيات والمواقف التى نمر بها في الأعمال التى تجسد هذا المضمون. ومن الواضح أنه إذا أهمل الناقد تحليل العلاقة العضوية بين المفهوم الفلسفى للطبيعة وبين البناء الدرامى للعمل الأدبى، فإنه بهذا يكون قد عجز عن استيعاب الإنجاز الحقيقى الذى

أضافه أدباء الطبيعة إلى الأدب الإنسانى بصفة عامة. وخاصة أن نقادا كثيرين يعتقدون اعتقادا جازما بأن الحركة الخلاقة التى تعتمل داخل الطبيعة مشابهة تماما لتلك الحيوية المتطورة التى تحتوى عليها الأعمال الفنية العظيمة.

وليس من السهل تتبع مفهوم الطبيعة فى كل الأعمال الأدبية التى تناولته بسبب الأبعاد الخصبة، والزوايا المتعددة، والتنويعات المختلفة المتفرعة من المفهوم الرئيسى للطبيعة. فمثلا يؤمن الشاعر الإغريقى القديم بندار بأن الشعر هبة الطبيعة للشاعر. ولذلك فالشعر هو اللغة التى تخاطب بها الطبيعة الإنسان، أما صنعة الشاعر فتأتى فى آخر المطاف. أى أن الشاعر يولد ولا يصنع. وهذا يحتم عليه أن يكون ابنا بارا بالطبيعة. والتناغم البديع الذى تحتوى عليه القصيدة الناضجة صورة مجسدة للقوانين المتسقة التى تنهض عليها الطبيعة الكونية. ومن يعجز عن استيعاب الشعر وتذوقه، لا يستطيع فهم أسرار الطبيعة التى تحتوى كيانه كله.

وأكد الأدب الإغريقى بصفة عامة على ضرورة الطبع للشاعر، فالشاعر غير المطبوع ليس سوى حرفى يتلاعب بالألفاظ. وكان رأى افلاطون فى نظريته فى البلاغة أن أسرار الصنعة الشعرية مرحلة مكملة لأسرار الطبيعة الشعرية وليس العكس. لكن هذا الرأى لم يغفر لأفلاطون هجومه الشهير على الشعراء عندما قام بنفيهم من جمهوريته. فقد وجد أرسطو فى الشعر أفضل تجسيد لوحدة المادة والهيئة التى تتجلى فى الطبيعة. وهذا يفسر لنا قول أرسطو أن الشعر تقليد للطبيعة، فهو لا يقصد بهذا أن القصائد الشعرية نسخ مكررة لمعانى الطبيعة بل يعنى أن القدرة الخلاقة عند الشاعر تمر بنفس المراحل الخلاقة والحيوية فى الطبيعة ذاتها. ولذلك فالشاعر يجعل من قصيدته كونا طبيعيا مستقلا بذاته.

وقد اثبتت نظرية الطبيعة كنظام متسق ومتكامل، وجودها فى النظريات النقدية لكتاب كثيرين من أمثال رابين، ودرايدن، وبوب، وجونسون. لكن هؤلاء النقاد غالبا ما يميزون بين قوانين الطبيعة التى لا تتغير بالنسبة للأدب وبين التقاليد

الأدبية الطارئة التى قد تلعب الصدفة دورا فيها. فمثلا يمدح صامويل جونسون شكسبير بأنه «شاعر الطبيعة» لكنه فى الوقت نفسه يقول إنه خرج عن نظام الطبيعة بتجاهله وحدتى الزمان والمكان، وهذا التجاهل لا تقره الطبيعة وأنها ربما تحمل فى طياتها عشوائية مدمرة. وتراجعت إلى الظل أسبقية النظام الطبيعى على المنهج الأدبى فى فهم الكون والإنسان.

وفى الوقت نفسه بدأ بعض النقاد الآخرين فى انتهاج اتجاهات معاصرة فى الدين والفلسفة وغير ذلك من مجالات التأمل والتفكير، ومن ثم نظروا إلى الطبيعة نظرة مغايرة. فلم يعد كل ما فى الطبيعة خيرا طبقا للمبادئ الدينية الصارمة التى ركزت على عدم اكتمال الطبيعة البشرية، بدليل أن العناية الإلهية لم تتركها فى غيها بل عملت على تخليصها من براثن الشر الذى وقعت فيه. ولكن هذه النظرة المتشائمة وجدت مقاومة من الأفكار التى نشرها جان جاك روسو والتى أثارت روح التفاؤل. وأكدت وجود عنصر الخير الفطرى فى الطبيعة البشرية. وعلى الإنسان أن يتجاهل كل القواعد والتقاليد المسبقة، وأن يتبع الضوء النابع من كيانه وطبيعته. فهذه القوانين الوضعية لم تسن إلا لكى تفرض فرضا على الدوافع الإنسانية التلقائية.

وترتب على ذلك أن النظرية الأدبية التى نادت بأن طبيعة الأديب تظل ناقصة وغير مثمرة نسبيا إذا لم تنظمها وتكملها التقاليد الأدبية المسبقة، هذه النظرية بدأت فى الاندثار فى مواجهة الاتجاه الجديد الذى يعلى من شأن الطبيعة المستقلة المتحررة للفنان، والتى فسرت بصفة خاصة على أنها كيان عضوى مستعد لتلقى الالهام المباشر من الأشكال المتعددة للطبيعة الكونية، وبلورة موادها الخام، وتحقيق أغراضها وتطبيق قوانينها. ولذلك يجب على الأديب ألايثق كثيرا فى التقاليد المسبقة والأنماط التراثية والقواعد التى وضعها الأقدمون وغير ذلك مما يشكل كيان الفن الأدبى كما يتصوره التقليديون والمحافظون والرجعيون.

من هنا بدأت الاتجاهات المتعددة التى تقدس البدائية، وتعلى من شأن العبقرية التى لم يفسدها التعليم النمطى، وتركز على ضرورة التلقائية فى الفن

الإنسانى. وإذا كان مفهوم عصر النهضة والقرن السابع عشر لنظرية أرسطو التقليدية قد أوضح أن الفنان يصل إلى الحقيقة من خلال إعادة تمثيله للطبيعة وذلك باختياره وبلورته للعناصر التى جربها طبقا للمبادئ الكونية العقلانية كما تتجسد فى التقاليد الأدبية، فإن الإيمان الجديد بالخير الكامن فى الطبيعة البشرية وفى العالم الخارجى الذى تلوثه التقاليد المتحجرة، أدى إلى اتجاه واقعى جديد يدعو الأديب إلى إعادة تمثيل تجربته الذاتية الواقعية تمثيلا فنيا، وذلك بهدف تحقيق الصدق الفنى والتجربة الإنسانية المتكاملة بعيدا عن صرامة الاختيار العقلانى والذى قد ترفضه طبيعة الأديب التلقائية.

وقد نادى وردزورث بأن الشاعر يستطيع أن يحيل تجربته الحسية الذاتية إلى تجربة طبيعية كونية من خلال طاقة الخيال التى يمتلكها. وهى طاقة ذاتية بحتة تختلف من شاعر لآخر؛ ولذلك يتعذر تفسيرها تفسيرا نمطيا. إن هذه التجربة الصوفية الغامضة تعد تمثيلا أمينا للجزء الإنسانى فى الطبيعة الكونية، والذى يرتبط بهدفها وجوهرها من خلال أعماقه اللامتناهية التى لا يمكن أن تحدها أية قواعد أو قوالب. ولذلك فإن الحدس الداخلى للأديب، بالإضافة إلى حاسيته الفائقة وطاقته الخيالية، كل هذا يقوم بتشكيل تجربته الذاتية ويحل محل تأثير الأنماط الخارجية والتقاليد الأدبية التى تحاول احتواء قوانين الطبيعة وعلاقتها بالأدب. فهى قوانين أضخم وأعمق وأشمل من أن تحدها قواعد وضعها الأدباء الأقدمون.

ومع سيطرة الاتجاه الواقعى فى القرن التاسع عشر، سواء أكان الواقع الذاتى أو الاجتماعى للأديب، برزت إلى الوجود المدرسة الطبيعية التى أدركت صعوبة التوحد بين تجربة الأديب ونشاطه وبين أهداف الطبيعة الكونية وعملياتها وأشكالها اللانهائية. فقد أثبتت العلوم الطبيعية الحديثة صعوبة الالتقاء بين أهداف الطبيعة الكونية وبين المطالب والرغبات الإنسانية، ومن ثم بدأ الأدباء يرون فيها نذر الشر والتدمير وعدم الاهتمام بمصائر البشر، وإذا كان هناك قانون بين الطبيعة الكونية

والحياة البشرية فهو قانون اللامبالاة المطلقة. وكان هذا بمثابة الانفصال الحقيقى بين الأدب والطبيعة. فلم يعد الأدباء يؤمنون بأن القيم الأدبية جزء عضوى من النظام الكونى بل على الأديب أن يقف للطبيعة الكونية بالمرصاد كما تقف هى متربصة بالإنسان.

وفى القرن العشرين لم يعد الأدباء والعلماء مقتنعين بالتعميمات القديمة التى ارتبطت بالمفهوم الإنسانى للطبيعة فهو مفهوم مطاط ولا يخضع لأى تقنين علمى. ومع اكتشافات علم النفس بدأ النقاد ينظرون بعين الشك والريبة إلى المطلقات التى ارتبطت بالطبيعة، فهى يمكن أن تطلق على أى شىء وعلى كل شىء. ومن هنا صرف الأدباء والنقاد نظرهم عن هذه القضية التى تحولت إلى مجرد مضمون أدبى عادى، على الأديب أن يعالجه فى ضوء عصره.

★ ★ ★

٣٣ - العدالة

تلعب العدالة الحقيقية دورا لا يمكن إنكاره فى نشاط الإنسان وحركة المجتمع. وإذا كانت الطبيعة البشرية تنطوى على شهوة الانتقام، فإنها تنطوى على شهوة للعدالة أيضا. ولكن من سوء حظ البشرية أن الشهوة للعدالة لا تكشف عن نفسها بالإلحاح أو القوة ذاتها. ومع ذلك سجل التاريخ مواقف بارزة لا تنسى تجلت فيها العدالة الإنسانية. والمشكلة تكمن فى أن الكثير من الناس لا يأبهون كثيرا للعدالة كقيمة مجردة مطلقة لابد أن تسود عالمنا الكبير، ولكنهم يعلقون عليها أهمية كبرى إذا ما مست حياتهم الخاصة من قريب أو بعيد.

وبرغم شحوب العدالة فى حياة الناس، وبرغم أننا لم نر أبدا المجتمع العادل عدالة مثالية فوق هذه الأرض، فقد استطاع خيال الأدباء أن يتمثل فكرة العادلة كأساس وطيد للحفاظ على إنسانية الإنسان، فلابد من ملاءمة العقاب للجريمة كحد أدنى لتحقيق هذه العدالة، أى شريعة « العين بالعين » المشهورة فى « العهد القديم». ولكن الأعمال الأدبية لم تقف عند هذا الحد، بل أوضحت أن الإنسان النبيل هو ما يصل بالعدالة الإنسانية إلى قمم الغفران، بدلا من تضييع وقته وإهدار إنسانيته فى سفوح الانتقام الذى قد يقضى عليه بعد أن يقضى على عدوه تماما. فالانتقام نار تأكل صاحبها إذا لم تجد ما تأكله.

وفى المأساة الإغريقية تبدو العدالة الإنسانية وكأنها تختلف أو تتناقض مع العدالة الكونية. فعدالة الآلهة لاتخضع لمقاييس التفكير الإنسانى، بل تخضع لقوانين ذاتية غامضة، مما يجعلها تبدو عدالة ظالمة غاشمة لا تأبه بمعايير الإنسان ولا تترفق بضعفه وقلة حيلته. وغالبا ما تنبع المأساة عندما يسخط الإنسان على

عدالة الآلهة أو ظلمها كما يعتقد، أو عندما يستميت البطل التراجيدى فى الدفاع عن مبدأ إنسانى لا تعبأ به الآلهة. ومع كل هذا الظلم أو اللامبالاة التى قد تبدو من الآلهة تجاه قضايا البشر، فإن مشاهدى المأساة يتوحدون تماما مع الأبطال فى مواجهتهم للآلهة بلا أى خوف من بطشهم.

فمثلا يتعاطف المشاهدون مع أنتيجونى الأميرة المضطهدة التى واجهت كريون مواجهة مميتة فى مأساة سوفوكليس دفاعا عن التزامها الأدبى والأخلاقى المقدس تجاه أخيها، لدرجة أن كريون يأمر بحبسها فتهلك وهى فى ريعان شبابها وقبل أن تنعم بالحب الذى هو حقها. ولكن الآلهة لا تعبأ بهذا الحق الطبيعى الذى كفلته بنفسها للبشر. ذلك أن كريون يحكم من منطلق صلاحياته وبوحى من وعيه السياسى بإدارة شئون البلاد. ولكن مهما كانت صلاحياته فإن صراعه مع أنتيجونى لم يكن يحمل فى طياته أى نوع من العدالة. هنا تتجسد مأساة الإنسان الذى يدافع عن قضية عادلة فى حين تترك الآلهة العقاب ينهال على رأسه حتى يقضى عليه. وكان جوهر المأساة الإغريقية يكمن فى عدم الإيمان بالحياة الأخرى وذلك على النقيض من الأديان السماوية التى ترى أن الثواب والعقاب موجودان أساسا فى الحياة الآخرة.

من هنا كانت الأسئلة الكثيرة التى تثيرها التراجيديا الإغريقية حول العدالة الكونية، والتى تتركها معلقة بلا إجابات مقنعة. فإذا كان كريون نفسه قد انتهى نهاية مأسوية، وواجه الضياع والخسارة والندم، فإن هذا لا يمكن أن يشكل مكسبا لأنتيجونى بعد أن رحلت عن هذا العالم. إذا كان كريون قد دفع جزاء أفعاله الوحشية، فهل فعلت أنتيجونى ما تستحق عليه هذا العقاب الرادع ؟! قد تكون أنتيجونى مصابة بداء العناد والمكابرة وإعلان التمرد فى محاولة لكسب البطولة، لكن هل الموت هو جزاء هذا الخطأ فى شخصيتها؟ كلها أسئلة يصعب بل تستحيل الاجابة عليها.

وفى مأساة « هيبوليت : أو غضب أفروديت » ليوربيديس يحيق الظلم

بهيبوليت ابن الملك ثسيوس من امرأته الأمازونية نتيجة لتمسكه بالخلق القويم وصموده فى وجه السقوط فى الخيانة والإثم. فقد رفض غواية زوجة أبيه فيدرا. لكن بطولته الأخلاقية لم تشفع له بل راح ضحية افتراء فيدرا وكيدها له عند أبيه، إذ يرحل ليلقى ميتة شنيعة. والمأساة الحقيقية لا تكمن فى هذه الغواية بقدرما تكمن فى الدور الذى تقوم به الآلهة عندما تبارت الآلهتان أفروديت وأرتميس، كل منهما تحاول هزيمة الأخرى. وكانت مأساة هيبوليت الفارس العفيف أن اختار الربة أرتميس ليختصها بالولاء، فأقام كل فرائضها ولم يهمل لها قربانا، فى حين اختص أفروديت ببغضه واحتقاره فأهمل شعائرها وقاوم سلطانها وندد بها فى كل مكان، فحقدت عليه حتى قضت عليه فى النهاية.

ومنذ العصر الإغريقى أصبحت العدالة من المضامين التى يعالجها الأدباء بطريقة أو بأخرى. وقد حدد هذا المفهوم الناقد كلاتون بروك (١٨٦٨ - ١٩٢٤) عندما قال إنه إذا كان الحب جوهر الشعر فإن العدالة هى جوهر النثر. وإذا كان الحب يدفعك إلى أن تتحدث فى عفوية وتسلك فى تلقائية، فإن الإيمان بالعدالة يدفعك إلى التزام الصدق، والصبر، والتحرى الدقيق، والتحكم حتى فى أنبل العواطف الإنسانية.

لكن الناقد كويللر كوتش رفض هذا المفهوم فى مقدمته «لكتاب أوكسفورد فى النثر الإنجليزى » عندما استخدم كلمة « المنطق أو الإقناع» بدلا من « العدالة»، فقد رأى أن العدالة يمكن أن تكون نسبية ومرتهنة بوجهات نظر شخصية، فى حين أن الإقناع ينهض أساسا على المنطق الموضوعى البحت. ومن هنا كان الإقناع المنطقى شرطا ضروريا لها، ويجب أن يتوافر فى الوقت نفسه فى جوهر النثر سواء أكان سردا روائيا أو جدلا فكريا.

ويجمع كثير من النقاد والدارسين على أن روح الأدب هى روح العدالة. فمن النادر أن نجد أديبا يقدم مضمونا مضادا للعدالة الإنسانية سواء أكانت من وجهة نظره أو من الناحية المنطقية المجردة. ينطبق هذا على كل الأشكال الأدبية ابتداء

من الملحمة حتى القصة القصيرة. فمثلا نجد أن جميع الروايات ابتداء من أساطير الشرق القديم وأساطير إيسوب الخرافية، وحواديت الجن و الحوريات، وحتى أعمال فولتير الممعنة فى التهكم والسخرية، كلها لا تخلو من روح العدالة التى تقف مع الحق والخير.

والعدالة أشمل بكثير من مجرد إجراءات يقوم بها رجال القانون أو تحريات يؤديها رجال الشرطة. إنها خاصية إنسانية، قد يصيبها الكثير من جراء الضعف الإنسانى والثغرات الأخلاقية، لكنها تظل مرتبطة بالأخلاق، والمنطق، والحقيقة، والاستقامة وغير ذلك من الخصائص التى تجسد نبل الشخصية الإنسانية. ولا يبتهج لغيابها سوى الطغاة والمجرمين. إنها تساند المظلوم، وتجسد بطولة التعس كما فى روايات ديكنز، أو فى رواية « كوخ العم توم» لهارييت بيتشر ستو. إنها تحارب الشر كما يفعل البحارة فى « موبى ديك» عندما يحاربون للتخلص من الحوت الأبيض رمز الشر، وكما اندفع دون كيشوت ليعيد أمجاد الفروسية والنبل والمثل العليا. ولا نجد رواية لتولستوى أو هاردى أو بلزاك أو دوسيتوفسكى أو بروست تخلو من جوهرها وأبعادها. حتى الروايات البوليسية بكل إثارتها وسطحيتها تبحث فى النهاية عن العدالة.

بل هناك روايات لا يخلو سطر فيها من هذا البحث الدءوب عن العدالة. فرواية جوزيف كونراد « لورد جيم » تدور أولا وأخيرا حول العدالة بكل أبعادها الواضحة والغامضة. كذلك فى رواية توماس هاردى « تيس من دوبرفيل » تتجسد العدالة من أول سطر إلى آخر سطر فيها حين صعدت تيس فوق المقصلة وتم رفع العلم مظهرا أن العدالة قد طبقت، وأن حاكم البشر الفانين - على حد قول إسخيلوس - قد انتهى من لعبته مع تيس. وهكذا تستلهم مثل هذه الروايات روح العدالة التى بدأت فى ملاحم هوميروس ومآسى إسخيلوس لتؤكد حتمية وجود هذه الروح. بل إن عضوية الشكل والمضمون تبدو أوضح ما يكون فى اتحاد الجمال بالعدالة، وهو المفهوم الذى عبر عنه جوزيف كونراد عندما عرف الأدب الخلاق بأنه

الفن الذى يضع نصب عينيه تجسيد أروع أنواع العدالة حتى تصبح شيئا مرئيا ملموسا عند الجميع.

وهناك ما عرف فى الأدب العالمى « بالعدالة الشعرية »، أو « العقوبة الشعرية »، أو « العدالة الدرامية»، أو « النظام المسرحى »، وكلها اصطلاحات استخدمها توماس رايمر فى كتابه « مآسى العصر الأخير » الذى صدر عام ١٦٧٨. بعد ذلك انتشر استخدام اصطلاح « العدالة الشعرية» عند أدباء أوروبا من القرن السابع عشر فصاعدا، وارتبط فى أذهان الناس بمفهومين يمكن التفريق بينهما بسهولة.

يستخدم دارس الأدب اصطلاح « العدالة الشعرية» عندما يشير إلى النظرية التى تحكم الصراع بين الخير والشر، والتى تجعل العقاب من نصيب الشخصية الشريرة والثواب جزاء الشخصية الخيرة، وذلك حتى تتشجع الشخصيات الخيرة على الإتيان بالمزيد من أفعال الخير، وفى الوقت نفسه ترتدع الشخصيات الشريرة عن السير فى طريق الشر. وهذا المفهوم ينطبق على الشخصيات الملحمية والدرامية والروائية على حد سواء.

وفى عام ١٩٢٧ أصدر الناقد س. هـ. بوتشر كتابه « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل » وفيه أوضح أن اصطلاح « العدا لة الشعرية » لا يغطى كل المجالات الأدبية التى تسرى فيها روح العدالة؛ وذلك لأن العدالة ترتبط بالفكر والمضمون قبل الفن والشكل، أى أنها نثرية أكثر منها شعرية، ومن هنا طالب باستخدام اصطلاح «العدالة النثرية » إذا أصر النقاد على استخدام «العدالة الشعرية » .

أما المفهوم الآخر « للعدالة الشعرية » فينتشر بين الناس العاديين، ويعنى العقاب أكثر من الثواب، أو بأسلوب « الجزاء من جنس العمل »، بحيث يبدو الجزاء شيئا ماديا ملموسا يدركه كل الناس، وخاصة عندما يقع الشرير فى الأحابيل التى ينصبها للآخرين. وقد يتأخر العقاب أو الثواب، ولكن لابد من تطبيق مبدأ « يمهل ولا يهمل » فى النهاية.

وعلى الرغم من أن أرسطو رفض الاعتقاد السائد فى عصره بأن التراجيديا المثلى هى التى تراعى قانون العدالة الشعرية، فإن معظم النقاد الأوروبيين كانوا يتطلبون من الأدباء التركيز على هذه القيمة الأخلاقية إلى أن شن كورنى هجومه عليها فى عام ١٦٦٠، وبعده قاد أديسون الهجوم عليها فى إنجلترا عام ١٧١١ من خلال مجلته « سبكتاتور». وعلى الرغم من أن النظرية استطاعت الاستمرار حتى العصر الحديث حين برزت فى معظم الأفلام السينمائية، وفى كثير من الروايات والمسرحيات، فإنها لم تصمد تماما فى مواجهة جماليات النقد الحديث التى حتمت انتصار الخير أو الشر طبقا لتطورات الصراع الدرامى داخل العمل الأدبى. فإذا كانت كتلة التفاعل التى تمثل الشر أكبر من الكتلة التى تجسد الخير، فلابد من انتصار الشر على الخير بنهاية العمل. ولا يتناقض هذا المفهوم مع الأخلاق فى شىء، لأنه قد يحفز المتلقى على أن يشرع أسلحته لمحاربة الشر المتفشى، والذى كشفه العمل الأدبى ووضعه تحت أضواء موضوعية وفاحصة.

وفى الميلودراما التقليدية يعاقب الشرير فى نهاية الأمر بعد أن يثير فى نفوسنا كثيرا من الخوف، وبهذا الأسلوب يثأر البطل والبطلة لنفسيهما وللخير معهما الذى يمثلانه، وفى الوقت نفسه نثأر نحن الجمهور أيضا لأنفسنا معهما مستمتعين بالتطبيق الكامل لمفهومنا التقليدى للعدالة. وغالبا ما تفترض الميلودراما الشر المطلق فى شخصيات بعينها والخير المطلق فى شخصيات مواجهة لها. فالحياة بطبيعتها المعقدة لا تتيح هذا التحديد الفئوى الساذج، ولا تسمح للإنسان بأن يعتقد أن الظلم شىء يقوم به الآخرون تجاهه وأن ما يعطيه هو للآخرين عقاب يستحقونه. وما ينطبق على الميلودراما ينطبق على الفارص أو المهزلة التى تحول البشر إلى أنماط سوية أو منحرفة.

من هنا كان التشرب بروح المأساة والكوميديا يعنى التخلى عن انتقام المهزلة البدائية وعدالة الميلودراما المصطنعة، وتفحص روح العدالة نفسها. فالجزاء من جنس العمل، إن الجزاء لا يقع على الشخصية لأنها شريرة بطبيعتها، بل لأن عملها

الشـرير مـحـدد بموقف درامـى مـعين. من هنا كانت ضـرورة اتهـام فـولبـونى وإدانتـه والحكم عليـه فى مـسـرحيـة « فـولبـونى » لبن جـونسـون، فى حين أن بورشـيـا فى مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » تحض على ضرورة الغفران، لكنها لا تمارسه وتجعل الدوق يحدد ما يساوى بالضبط رطلا من لحم الإنسان، موزونا بما هو أعز من كل شىء على شايلوك ! المال.

إنها العدالة فى الكوميديا، أما فى التراجيديا فيتخذ الكتاب المسرحيون فكرة « الحياة بالحياة» كمبدأ أخلاقى وجمالى معا : أخلاقى لأنه يعبر عن شريعة الجزاء من جنس العمل، وجـمـالى لأنه يماثل المبدأ الدرامى « واحـدة بواحـدة». فى مطلع المأساة نرى حياة تزهق فيكفر عنها بحياة أخرى فى نهايتها. فإذا أزهقت حياة دنكان فى الفصل الثانى فلابد أن تزهق حياة ماكبث فى الفصل الخامس. وعندما تزهق حياة ديزدمونة قرب النهاية، فلابد من دفع الثمن بالعملة نفسها : يجب أن يموت عطيل.

وفكرة « العدالة الشعرية » ذاتها تمثل امتدادا لمبدأ « الجزاء من جنس العمل» من مضمار الجريمة إلى مجال الفضيلة. أى لا يكفى أن يعاقب الأشرار، بل يتحتم أن يكافأ الأخيار، وأن توزن المقادير بدقة فى ميزان العدالة. ويقول الناقد إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إنه لا يوجد فى « العدالة الشعرية » ما يمنع أحدا من كتابة مسرحية عظيمة، وخاصة أن هذه الفكرة كانت مفروضة مسبقا فى الدراما الأسبانية العظيمة كلها.

ويعترض كتاب الدراما المعاصرة على التطبيق الحرفى لمفهوم « العدالة الشعرية» ويلذ لهم أن يتركوا المذنب يخلص بدون عقاب. ولكن لا يعنى هذا أنهم أقل اكتراثا بالعدالة أو أنهم يرفضون مبدأ « الجزاء من جنس العمل»، بل يأملون فى اغضاب الجمهور، وإلهاب حماسه من أجل تطبيقها. فالعدالة - فى مفهومها المعاصر - قضية معقدة تخضع لاعتبارات عدة كما نجد فى مسرحية دورينمات «هبط الملاك فى بابل » على سبيل المثال. فعندما هبط الملاك ليرعى العدالة فى

بابل، وجد نفسه عديم الحيلة بصورة هزلية ازاء التكالب الأرضى على السلطة والثروة، ويضطر فى النهاية إلى الانسحاب عائدا إلى السماء وتاركا كوروبى، الفتاة التى أتى بها إلى الأرض، فى موقف ليس منه مفر الا عن طريق غير أخلاقى، فقد أصبحت العدالة مجرد وهم يستمتع الإنسان باجتراره من حين لآخر.

وكان من الطبيعى أن تشغل قضية العدالة الأدبية الذين اشتغلوا بالقضاء أو المحاماة. وكانوا أبعد الأدباء رغبة فى الانتقام من المذنب، بل طالبوا بتطبيق العدالة بمفهومها الإنسانى الواسع الشامل سواء على المذنب أوالمجنى عليه لأن القانون روح وجوهر قبل أن يكون نصا وحرفا. يتضح هذا فى أعمال الأديب الإنجليزى جون جالزورثى الذى قدم مسرحية فى عام ١٩١٠ بعنوان « العدالة»، وفيها جسد مأساة شاب ضعيف الإرادة وطيب القلب، اضطر إلى تزوير شيك فى البنك الذى يعمل به حتى يحصل على المال اللازم الذى يساعده على الهرب مع زوجة رجل آخر، وقع فى غرامها وبادلته العاطفة نفسها، لأنها لم تجد سوى القسوة والإرهاب عند زوجها.

وكان جالزورثى من الحماس لقضية العدالة لدرجة أنه كثيرا ما ترك قلم الأديب وتقمص دور المحامى - وظيفته الحقيقيةفى الحياة -كى يعرى الثغرات الموجودة فى النظام القضائى الانجليزى، والمآسى التى تنتج عن الحبس الانفرادى للمذنبين فى زنزانة. كذلك لم يكن القانون يركز على نوعية الدافع الكامن وراء الجريمة، بل كانت النتيجة النهائية هى كل همه. وإذا كان جالزورثى غير حريص على تقديم حل للمشكلات التى عرضها، فإن الموت المأسوى للبطل فى نهاية المسرحية يبرز حرصه على المطالبة بتقديم مثل هذا الحل. فعلى الرغم من أن البطل قد دفع ثمن فعلته وخرج من السجن ليواجه الحياة من جديد، فإن الحياة لم تكن تقبل أصحاب السوابق بسهولة. ويقال إن الاصلاحات التى تمت فى نظام السجون على يدى ونستون تشرشل عندما كان وزيرا للداخلية، كانت نتيجة لمشاهدته هذه المسرحية فى عام ١٩١٠.

وقد اتسع مفهوم العدالة فى الدراما المعاصرة ليشمل العدالة الاجتماعية التى

تبلورت فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فلم تعد العدالة القانونية هى كل شىء، ذلك أنها عجزت عن احتواء الصراعات الاقتصادية والطبقية التى تبدو على مستوى السطح منافسة بريئة شريفة، لكنها فى أعماقها تتحول إلى غابة يقضى فيها القوى على الضعيف، والغنى على الفقير. من هنا ركز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية على العدالة المهدرة نتيجة لموجات المد والجزر داخل المجتمع المعاصر، وأصبحت علاقة صاحب العمل بالعامل، وزيادة الأجور، وتخفيض ساعات العمل من القضايا التى تدخل فى نطاق العدالة الاجتماعية، والتى يجسدها كتاب الدراما الاجتماعية سواء فى مجال المسرح أو الرواية، مثل ما نجد عند ديكنز ومسز جاسكل وترولوب وبرنارد شو وشون أوكيسى وبلزاك وزولا وجوركى وبريشت وشولوخوف وغيرهم.

ومن الواضح أن العدالة بمفاهيمها المتعددة والمتنوعة ستظل من القضايا الأثيرة التى يتحتم على كل أديب أن يحدد موقفه منها. ذلك أن روح العدالة الإنسانية الشاملة من روح الأدب الإنسانى الناضج، وإذا حاول أديب ما تجاهل هذه القضية كأنها لم تكن، فإنه بهذا يتنكر لروح الأدب نفسها، ومن ثم يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء الذين تركوا بصماتهم واضحة على تاريخ الأدب.

★ ★ ★

٣٤ - العدم

إذا كنا نفترض أن الأديب له دراية بكل القضايا الفكرية التى يجسدها فى أعماله، فإن قضية العدم تمثل له مشكلة حقيقية هى أنه أمر لم يجربه الأديب ولا جمهوره. فالعدم والموت لا يعنيان سوى اللاوجود، والكلام عن إدراك اللاوجود مثل الكلام عن قبض الريح أو الفراغ. ذلك أن للريح وجودا على أية حال. وفى المفهوم الفلسفى للعدم نجد أنه ضد الوجود، أى نفى شىء من شأنه أن يوجد، فى حين ذهب بعض المعتزلة إلى أن العدم ذات ما، وعدوا المعدوم شيئا، أما الوجوديون فقد رأوا أن العدم متضمن فى الوجود.

ولذلك عندما نقول إن الأديب يعالج الموت، فلابد أننا نعنى أنه يعالج أمرا غير الموت يترك فينا انطباعا بأنه ليس أمرا سوى الموت. فإذا كان العدم مغلقا على الإدراك، فإنه محاط ومرتبط بحقائق ليست كذلك. فالإنسان لا يعرف الموت لأنه لم يجربه، والذى جربه ذهب ولن يعود كى يعرفه لنا، ومع ذلك فنحن نمتلك أفكارا وخيالات وتصورات عنه. وبحكم أن الأدب يتخذ مادته أساسا من الأفكار والخيالات والتصورات، فقد أصبح بالتالى الفرع الأول فى شجرة المعرفة الإنسانية، الذى يستطيع معالجة هذه القضية الغامضة المخيفة، وذلك بالانفتاح الفكرى والفنى عليها، أما انغلاق الإدراك على قضية مثل تلك فمن شأنه أن يملأ ذهن الإنسان ووجدانه بأحراش كثيفة من المخاوف والتكهنات والخرافات النابعة من الجهل بالعدم. ويكفى أن نستشهد فى هذا المجال بمونولوج هاملت الشهير الذى يبدؤه بقوله : « أكون أو لا أكون. تلك هى المعضلة ».

ولما كان من دأب الإنسان أن يزعم أنه يفهم ما لا يفهمه ولا يدركه، فقد بقى الموت، كفكرة وخيال وتصور، شاخصا فى ذهن الإنسان الذى يراه متربصا به فى كل

لحظة يعيشها. بل إن الفرق بين حياة الإنسان وموته لا يتعدى ثانية فى المساحة الزمنية أو بوصة فى المساحة المكانية. ومن الخطأ أن نظن أن تفكير الإنسان فى الموت والعدم مقصورعلى المكان الذى يرى فيه الموت مرأى العين، مثل المعارك الحربية أو الزلازل أو البراكين أو الفيضانات أو الأوبئة أو المجاعات أو الجنازات أو حفلات التأبين... إلخ. ذلك أن فكرة الموت شاخصة فى أذهان الأحياء ساعة بعد ساعة، بل إن البعض لا يهاجمه التفكير فى الموت إلا فى أكثر ساعاته سعادة وهناءة.

وإذا كان القديس بولس يقول بأنه يموت كل يوم، فإننا نرى أنفسنا نموت ميتات صغيرة طوال الوقت. فالنوم ميتة صغيرة والوداع ميتة صغيرة. فى كلتا الحالتين ثمة تخلٍّ عن شىء من الحياة، والتخلى عن شىء ما إنما هو دائما نوع من الموت. فالشخص الذى فيك، يدخن دون انقطاع، يموت عندما تتخلى أنت عن التدخين. هذا الانعدام أو الفقدان يعبر عنه الفيلسوف إيمرسون بقوله :

« هذا الفقدان موت محقق

هذه ضجعة الإنسان ذى السلطان

هذا استلقاؤه رويدا رويدا

متنازلا عن عالمه نجمة إثر نجمة »

ومن عادة الإنسان أن يفكر فى الخلود كنوع من الخيال القائم على حقيقة الموت الراسخة. ولكن الموت، فى الخيال، قد يكون استنباطا من فكرة الخلود أو الميلاد الثانى المسبقة. يقول الناقد وعالم الجمال جورج سانتايانا : « لا ينهض شىء إلا بموت آخر» أى أن الموت شىء علينا فعله كى نعيش فلو لم يكن الموت موجودا، لما وجدت الحياة البشرية أصلا، ولو وجدت لتحتم علينا أن نخترعه.

وعندما تصر إحدى الشخصيات المسرحية أو الروائية على التمسك بعادات معينة، فإنها تتصور بهذا - فى عقلها الباطن - أنها تقاوم الموت وترفضه. وشخصية من هذا النوع لابد أن تكون شخصية مأسوية؛ لأنها تموت قبل موتها الحقيقى. وكم

أشخاص عاشوا وماتوا وكأنهم لم يوجدوا قط من قبل، فى حين أن هناك بعض الشخصيات الخيالية المحضة فى المسرحيات والروايات ما زالت تعيش بيننا وتؤثر فى سلوكنا برغم أنها لم تولد قط. فالإنسان الحكيم هو من يعرف أن الموت فن لابد أن يجيده ويحذقه. وعندما نقول إن إنسانا ما لا يعرف كيف يعيش فاننا نعنى بهذا أنه لا يعرف كيف يموت. ذلك أن وجوده وعدمه يتعادلان ويتساويان على المستوى الروحى والفكرى، وإن كانا يختلفان فى المظهر المادى، لكنه مظهر فان ومتغير بطبيعته.

وإذا كان هذا كله كناية ومجازا، فماذا نقول عن موت الجسم الفعلى ؟ إننا نتحدث عن العدم ببساطة بصفته مفهوما شاملا يخص البشرية جمعاء، ولكن ماذا عن الموت عندما يجسد العدم فى جسد شخص ما ؟ إنه سر غامض جعل من المستحيل أن نقيس المدى الذى تغزو فيه حياتنا التكهنات و المخاوف والخيالات. فى هذا قال تولستوى « إذا تعلم الإنسان التفكير، مهما يكن موضوع تفكيره، فإنه يفكر دائما فى موته بل إن الإنسان عندما يصر على الهروب من التفكير فى الموت فإنه يؤكد بهذا السلوك إلى أى مدى تطارده الفكرة وتجثم على كاهله. فالموت موجود فى جوهر حياتنا. الكل يحسه. ولكن البعض يتقبله، والبعض يراوغه، لكن المراوغة لا تعنى أنه غير موجود.

لعل هذا هو المضمون المفضل للتراجيديا، وهى غالبا ما تسخر من مراوغى الموت الذين يتصرفون كالنعامة. وليس الأمر قاصرا على مجابهة الموت عندما تحين الساعة، بل يمتد ليشمل الحياة وهى تواكب الموت فى كل لحظة. ذلك أن الوجودوالعدم و جهان لعملة واحدة، ولولا هذا لما أدركنا ذاك. وعندما يقول الأديب الألمانى ريلكه إنه يحمل الموت داخله، فهو لا يقصد أنه مريض مرض الموت، بل يقصد أنه ليس من مراوغى الموت. لقد استطاع أن يعيش مع الموت.

وكما أن الميتات الصغيرة توطئة للميلاد الجديد، هكذا تكون مجابهة الموت - الموت الكبير الأوحد - فى النهاية توكيدا للحياة. المهم أن يستطيع الإنسان أن يحيا مع فكرة الموت. وألا ينتحر أو يعيش حياة هى والموت سواء. قد يكون الانتحار نتيجة

لإحساس الإنسان بعجزه عن تحمل فكرة الموت، فيسعى إلى القضاء على الفكرة عن طريق موت حقيقى، وبذلك يثبت عجزه عن الحياة كما يثبت عجزه عن الموت.

وإذا كان المفهوم الشائع للتراجيديا والكوميديا أن الأولى تنتهى بالموت، أى ذات نهاية محزنة، وأن الثانية تنتهى بالزواج، أى ذات نهاية مفرحة تؤدى إلى مولود جديد، فإن الكوميديا لا تبتعد كثيرا عن مفهوم الموت والعدم. إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يضحك لأنه الكائن الوحيد الذى يدرك أنه سيموت. وكأن الكوميديا هى العلاج الناجع لفكرة الموت عندما تهاجم الإنسان وتحيطه بالعدم من كل جانب. وفى هذا يقول نيتشه :

« إننى لأعرف تماما لماذا كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك : فإنه لما كان الإنسان هو أعمق الموجودات ألمًا، فقد كان لابد له من أن يخترع الضحك. أى أن أكثر الحيوانات تعسا وشقاء، هو بطبيعة الحال - أكثرها بشاشة وانشراحا ».

أما لورد بايرون فإنه يقرن الضحك بالبكاء عندما يقول : « ما ضحكت لمشهد بشرى زائل، إلا وكان ضحكى بديلا أستعين به على اجتناب البكاء » فى حين يقول بودلير فى مقالته « نوادر جمالية» إنه لو قدر للبشر أن يزولوا تماما من الخليقة، لما بقى مكان للكوميديا فى هذا العالم؛ لأن الحيوانات لا تعتقد فى نفسها أنها أسمى من النباتات كما أن النباتات لا تظن فى نفسها أنها أرقى من الجمادات. أما فولتير فيؤكد أهمية الضحك فى مواجهة محن الحياة - وعلى رأسها الموت بطبيعة الحال - فيقول : « لو لم تبق لنا ضحكاتنا لشنق الناس أنفسهم، فويل للفلاسفة الذين لايبسطون بالضحك تجاعيدهم، لأن العبوس فى نظرى مرض عضال ».

ويندر أن نجد بين شعراء عالمنا المعاصر من لم يعزف نغمة العدم، وخاصة عند هؤلاء الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر العالمى. فى الحركة الرابعة من قصيدة « الأرض الخراب » يتكلم ت. س. إليوت عن « الموت غرقا » فيقول:

« فليباس الفينيقى، وقد مات منذ أسبوعين نسى

صيحة طيور النورس، وموجات البحر الغريقة

ونسى الريح والخسارة. تيار فى عمق البحر

تلقف عظامه فى همس. بينما هو يعلو ويهبط

تخطى مراحل شيخوخته وشبابه مندفعا فى الدوامة وثنى أو يهودى

أوه. أنت يا من تحرك العجلة وتنظر فى اتجاه الريح

اتخذ من فليباس عبرة لك. كان يوما رشيقا فارعا مثلك »

فقد تحول الماء رمز النقاء والطهر إلى مصدر للموت غرقا. وهذا الماء نفسه اختفى تماما من قصيدة لويس ماكنيس « الثلوج القديمة» ١٩٣٧ عندما احتاجه الشاعر لإطفاء الحريق الذى يهدد العالم كله بالموت والدمار. فقد طغت رائحة الموت على كل الموجودات، وآذنت باندلاع الحرب العالمية الثانية. يقول ماكنيس :

« قال العقلاء : عندما يمضى العصر الذهبى

ستلتهم النار كل شىء، وتبدأ اللعبة من جديد

وستحترق أجنحة الطيور الجوارح وهى تمزق فرائسها،

وتشوى الجثث حيثما سقطت

وتلعب اللهب الزرقاء

كما تلعب صغار القطط بكرة من خيوط الصوف

حريق. حريق. حريق.

حريق فى طروادة. حريق فى بابل. حريق فى نينوى

حريق فى لندن

حريق. حريق. حريق

الجرادل فارغة من الماء، و الخراطيم مخروقة،

ومحبس المدينة مقفل، والنبع المقدس جف

لم يعد هناك رجاء فى الأرض الغبراء أو فى السماء المعدنية،

ولن ينبثق من الصخرة ماء بعصا النبى

ولن يكرر القدر الطوفان الأسطورى

لا شىء سيعوق انتشار الحريق بطريقة آلية

لا شىء سيلطف حقد النار السكرانة

حريق. حريق. حريق ».

ويبدو أن العالم لم يشهد صورا للموت مثلما شهد فى الحربين العظميين، مما ترك بصماته غائرة فى جسم الأدب العالمى. إن ماكنيس يكدس صور الموت والخراب تكديسا، ويوحى بأن ما جرى على طروادة وبابل ونينوى فى القديم سيجرى أيضا على لندن، ويزيد الصورة فظاعة أنه جفف كل مصادر الماء الذى يمكن به إطفاء هذا الحريق الشامل، حتى الطوفان الذى هو الأمل الوحيد الباقى لظهور الحياة الجديدة، ييأس ماكنيس من مجيئه لإطفاء الحريق. ولم تكن هذه مأساة ماكنيس وحده، بل كانت مأساة العالم كله منذ وقوع الحرب العالمية الأولى حتى الآن، إنها مأساة جعلت العدم سيد الموقف وطوفان العصر، ولم يكن للأديب أن يتجنب هذه الحقيقة المأسوية البشعة التى أصبحت كابوسه المستمر.

يتجلى هذا الكابوس فى أشهر روايات هيمنجواى التى تدور حول الحرب. ففى رواية « لمن يدق الجرس ؟» يشعر البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة على حين أن الجو المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمنجواى خلف بطله. وقد وضح إلحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى أسبانيا، وفيها قدم تحليلا باهرا

لعروض المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية التى تستمتع بمشاهدة الدم والموت. لكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل بحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران هى المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب: فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف.

ويتحول الموت إلى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو» التى تدور حول كاتب أمريكى شتت مواهبه فى مجالات غير مناسبة وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى إليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته : يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه؛ إذ إنه أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف، لكن كفراغ هائل ومفاجئ له رائحة خبيثة ودفين. وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة وهو ينطلق محيطا بدائرة العدم ».

وحتى فى قصص هيمنجواى القصيرة تلح عليه فكرة الموت كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة. وبرغم كل هذا التشاؤم فإن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم فى أحلك الظروف، فالحياة نفسها - فى نظرهم - مقاومة مستمرة للموت والعدم، أما البطولة الإنسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة إلى آخر لحظة. فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود، وعلى الإنسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه فى الرمال كالنعامة، بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت، بذلك يصبح الموت والحياة، أو العدم والوجود وجهين لعملة واحدة هى : الكون.

* * *

٣٥ - العنف

يخطئ من يظن أن العنف ظاهرة حديثة فى تاريخ البشرية، فهو قديم قدم الوجود الإنسانى نفسه، ومسجل فى قصص نشأة الكون وفى الخرافات والأساطير والملاحم كأمر مرتبط بفجر التاريخ. وقد تمثل دائما فى أفعال الأبطال والمجددين الذين غيروا مجرى التاريخ سواء بالسلب أو بالإيجاب. ومن هنا كان من الطبيعى أن يواكب الأدب الإنسانى هذه الظاهرة التى لا يمكن تجاهلها، و ذلك منذ بداية الإدراك الإنسانى لها. فى حين أن الفلسفة لم تتخذ من العنف موضوعا للدراسة والتحليل فى حد ذاته قبل القرن التاسع عشر عندما كرس جورج سوريل جهوده الفكرية لفحص هذه الظاهرة.

وإذا كان سقراط قد اكتشف العنف فى سوء استخدام السلطة وسوء استخدام اللغة اللذين يعوقان - فى نظره - العقل والجمال والانسجام، فإن العنف فى حد ذاته ليس شرا دائما، وإنما العبرة بالنتائج المترتبة عليه. لكن تعليقات سقراط العابرة وغيره من الفلاسفة الإغريق مثل أناكسيماندر لم تلق الضوء الكافى على العنف الذى تلقفته التراجيديا وأبرزته فى معظم المسرحيات الإغريقية والرومانية. وهكذا ظهر العنف فى التراجيديا فى صورة انتقام أو غضب، كما تجسد فى كثير من صور الترف فى العواطف والانفعالات. فالعنف ليس مجرد ظاهرة يمكن تحاشيها، بل مسلك متصلف مندفع طائش، ولذلك يناسب الحدث الدرامى الذى يشترط فيه أن يكون ماديا ملموسا يراه المتفرج رؤية شاهد عيان.

فى التراجيديا يبدو العنف البشرى تعبيرا عن قوانين الوجود، كما إنه فى الوقت نفسه يتجاوزها ويتعداها مبرزا استحالة التمييز بين العنف من أجل الخير

والعنف من أجل الشر. وهذه الاستحالة تشكل المضمون المرعب للتراجيديا، وتمثل العنصر الأساسى فى غموض العنف الذى يحاكى غموض الكون تماما. والعنف البشرى يتجاوز قوانين الكون والطبيعة لأنه يثبت عمليًا أن الإنسان هو وحده الذى يملك القدرة على تحويل قوته لتكون ضد نفسه. إن الجنس البشرى هو وحده الذى يقدر على تدمير نفسه، لا لشىء إلا لأنه فقد قدرته على تحقيق التنظيم الذاتى. أما العنف الذى نربطه بظواهر الطبيعة مثل الزلازل والبراكين والفيضانات، فهو من باب البلاغة والمجاز فقط. إنها ظواهر لا تعرف معنى العنف ولا تعيه، وإنما الإنسان هو الذى يسبغ عليها صفة العنف. كذلك فإن الحيوان يتجنب العنف بطبيعته، وذلك على النقيض مما يظن معظم الناس. فالحيوان لا يرغب فى المخاطرة والقتال إلا للضرورة القصوى، لكنه لا يستمتع بهما فى حد ذاتهما، كذلك لا يقف عندمجرد إشباع حاجته إلى العنف لأنه يسعى إلى تعايش سلمى، قد يكون مؤقتا، ولكنه يصلح - على أية حال - لتوقى العنف والهلاك.

إن العنف ظاهرة بشرية أساسا لأنه يتضمن حرية شخص ما - سواء أكانت حقيقية أم وهمية - فى أن يعتدى على حرية شخص آخر. ويقول الفيلسوف والأديب الفرنسى ديديرو : « ليست هناك عواقب تترتب على اقتناء العبيد من حيث هو وإنما الأمر الذى لا يحتمل هو أن تقتنى العبيد وتخلع عليهم وصف « مواطنين». إن اقتناء العبيد جزء من النمط الطبيعى للعلاقات التى تقوم على القوة فى عالم تعتبر فيه الحرية ميزة تستأثر بها طبقة الأرستقراطيين، ولكن بمجرد أن تبرز الحرية كقيمة يدعو لها النظام السياسى فثمة انفصام واضح للجميع بين النظرية والتطبيق، ويصير هناك من ينظر إلى الوضع الصحيح للأمور باعتباره صورة من صور العنف الذى لا يحتمل. وقد وضح هذا المفهوم عند الأدباء الذين عالجوا - على سبيل المثال - قضية سبارتاكوس محرر العبيد كما فعل الأديب الأمريكى المعاصر هوارد فاست.

ويوضح الكاتب الفرنسى المعاصر ج. م. دوميناك فى دراسة له بعنوان «العنف فى كل مكان » الفرق بين العنف و القوة توضيحا يتفق مع تعريف قاموس لالاند

للفلسفة حين يعرف العنف بأنه الاستخدام غير المشروع أو غير القانونى للقوة. فى هذا يقول دوميناك :

« سوف أطبق اصطلاح « العنف » على استخدام القوة - ظاهرة أو مستترة لاغتصاب شىء من الأفراد أو الجماعات ليسوا على استعداد كى يمنحوه عن طيب خاطر، فالسرقة ليست دائما عنفا، أما اغتصاب المرأة فهو عنف وإذا كان اعتصاب المرأة بارزا ويمثل صورة واضحة للعنف فإن ذلك يرجع إلى أن المغتصب يحصل عن طريق القوة والقسر على ما يحصل عليه عادة عن طريق القبول المحبب. إن العنف بشع، ومع هذا يستهوى الكثيرين لأنه يمكن القوى من إقامة علاقات مفيدة عمليا مع أولئك الذين هم أضعف منه دون أن يبذل أى جهد، أو يقوم بعمل شاق، أو يلجأ إلى الحوار والمفاوضة والإقناع. وبهذا المعنى ليست جريمة القتل أعلى درجات العنف، أما أعلى درجات العنف حقا فهو التعذيب، وذلك للعلاقة الحتمية بين الضحية ومعذبها. وهذا يقودنا إلى ضرورة وضع « لغز العنف » موضع الاعتبار. وهو اللغز الذى عرضه جان بول سارتر عرضا ممتازا على المسرح. فالعنف يصنع مجتمعه الخاص به، مجتمع الشخصيات الكاريكاتيرية المقذعة التى لا تعرف المنطق والحب. ومع ذلك فإن لهذه الصور الهزلية جاذبية خاصة؛ لأنها أنجزت فى يسر وسرعة ما عجز الأفراد والجماعات عن إنجازه من خلال القنوات التى تعتمد على الإقناع والحوار والمفاوضة. ».

وسواء فى حالة الشخص الجامح أو فى حالة جماعة من الناس تشن غارة لسبب ما، فإن القرار القائم على العنف فى كلتا الحالتين يتخذ عادة عفو الخاطر ومن وحى الساعة دون تقدير للعواقب المتوقعة سواء أكانت عقوبة أو اصابة أو خسارة. ولكن كما نجد فى التراجيديا اليونانية أو عند العظماء الروائيين من دوستيوفسكى إلى فوكنر، أو فى كتابات الفلاسفة المحدثين من هيجيل إلى سارتر فإن العنف لا يقتصر على ممتلكات الشخص أو على أمنه الجسدى، وإنما يمتد إلى كيانه ووجوده نفسه.

ولا تقتصر العلاقة بين العنف والأدب على مستوى المضمون فحسب، بل تمتد لتشمل الشكل أيضا . فقد أدرك الفيلسوف الألمانى نيتشه أن العنف قد يوجد فى الأسلوب الذى نستخدم به الألفاظ والمعانى فى حياتنا اليومية . بل إن هناك كثيرا من الحجج المنطقية التى تحمل فى طياتها العنف ممزوجا بالإقناع. وهناك أيضا من الأدباء من يلجأ إلى العنف اللغوى أو العنف الفنى وخاصة إذا كان يسعى إلى تغيير مزاج عصره الذى تعود على تقاليد ورواسب وتراكمات رسخت بمرور الزمن. فى هذه الحالة لا يصلح الأسلوب الهادئ المتزن؛ لأن أحدا لن يستمع إليه بعد أن أصاب الصدأ الآذان، وطغت الغشاوة على العيون، وأصيب العقل بالبلادة والتحجر . هنا تبرز ضرورة الأسلوب العنيف الذى يحيل الكلمات إلى طلقات رصاص والمعانى إلى سهام منطلقة.

وفى المجتمع الحديث اتخذ العنف أشكالا عديدة منها الاضطرابات العامة التى كانت مضمونا لكثير من المسرحيات والروايات، لدرجة أن الفوضوية أصبحت مذهبا فكريا وسلوكيا له أتباعه ورواده. يتضح هذا الاتجاه فى أعمال دوستيوفسكى ومالرو وسارتر وكامى، كما يتضح فى الأحداث المعاصرة مثل مشكلات الارهاب والرهائن. وكان الأدب يحاول باستمرار تجسيد الجوانب المحسوسة للعنف الذى يرتبط بمعظم جوانب العلاقات بين الناس. فالعنف فى الإضرابات له طبيعة تختلف عن طبيعة العنف فى استخدام القنبلة الذرية، والعنف المقنن الذى يختفى وراء ستار من الشرعية ويطبق سلميا يختلف عن العنف الثورى أوالعسكرى. وفى الأعمال الميلودرامية تسود صيغة العنف الذى يمارس علانية وجهرا على صيغ العنف المستكنة المخاتلة. وعموما فالأديب يحرص على دمج طبيعة العنف فى نسيج عمله الفنى حتى يظهر العلاقة العضوية بين الوسائل والظروف والغايات. ولذلك فهو يرى أن إدانة كل صور العنف عبث ورياء، وفى الوقت نفسه يؤمن بأن تمجيد العنف إجرام صريح.

من هنا كان حكم الأديب الناضج على القيمة الأخلاقية للعنف يعتمدعلى العلاقة بين الوسيلة و الغاية، وعلى العلاقة بين الفرد وما يصدر عنه هو من عنف:

إلى أى حد يتحمل المسئولية ويتقبل ما يمكن أن يعرضه له تحملها من خطر ؟ ! وذلك كما تفهم مالرو حق الفهم وتبعه كامى. أما العنف الأعمى فهو أسوأ أنواع العنف التى رفضها الأديب على مر العصور. فسواء أكان أعمى بالنسبة لضحاياه، أو أعمى بالنسبة لمن اقترفوه، فإن العنف لا يلد سوى العنف، ومن ثم يجد الإنسان نفسه فى حلقة مفرغة من العنف والإرهاب الدموى. وهذا النوع من العنف لا يمارسه الأفراد أو الجماعات الصغيرة فحسب، بل تمارسه الدولة أيضا. وفى معظم الأحيان لا ينفصل هذا عن ذاك. ولذلك يجب الحكم على العنف الناتج عن التناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى ضوء العنف الذى يمارسه النظام الحاكم. ولعل هذا هو المعنى الذى قصد إليه دوستيوفسكى عندما قال فى عبارة زاخرة بالإيحاء والدلالة: إن السبب الحقيقى للحرب هو السلام نفسه. وربما يمكننا تطبيق قانون الحركة الثالث عند نيوتن فى هذا المجال فنقول إن كل عنف له رد، ولكن الرد قد يكون أكثر تضادا فى الاتجاه ويزيد على العنف المسبب له. وهذا يشكل - بدون شك - مادة خصبة للصراع الدرامى فى المسرحيات والروايات .

وقد استطاعت الأعمال الأدبية مواكبة كل مظاهر العنف على مر العصور. ففى الملاحم والتراجيديات القديمة كان العنف يمارس فى وحشية وبشاعة، وبأساليب تكاد تنمحى من المجتمعات المتحضرة، فالمبارزة وأحكام الإعدام وغير ذلك من أنماط العقوبات التى كانت توقع على مشهد من الجمهور، والعراك الدموى الذى كان ينشب فى الشوارع، كل ذلك أصبح من النادر وقوعه فى الأعمال الأدبية التى تعالج الواقع المعاصر، وذلك باستثناء بعض صورالعنف التى يمارسها المجرمون والشواذ والمنحرفون والأحداث الجانحون. لكن الأدب العالمى المعاصر أثبت أن الضمير الحضارى لم يعد يتساهل فيما يشهد عيانا من صور العنف الجسد والمادى. ومع ذلك اتخذ العنف صورا جديدة تناسب روح العصر. فقد تحول إلى الداخل بحيث نجده يصول ويجول فى عالم الفكر والفلسفة والنقد والكيان النفسى للإنسان، وبأسلوب غير متوقع وغير مباشر. فمن السهل أن يشير صاحب الفكر الأيديولوجى بأصبع الاتهام إلى خصمه كى يدينه بالخيانة أو الكفر لمجرد أنه يدافع

عن الرأى الآخر المختلف فى نطاق حوار يفترض فيه البعد تماما عن العنف. وهذا يؤكد أن العنف الكامن فى طبيعة الإنسان لابد أن يجد لنفسه ثغرات عديدة ينطلق منها، والتى من خلالها ينفس الإنسان عن أحاسيسه العدوانية الغامضة التى يرغب فى إزاحتها عن كاهله وخاصة عندما ينتهز فرصة من الفرص التى تتاح فيها معارضة وخصومة.

وفى الواقع فإن العنف النفسى لا ينفصل عن العنف الجسدى، وإن كانا يتخذان أشكالا مختلفة طبقا للظروف. فالقلق النفسى الذى تعانى منه أجيال الشباب الآن غالبا ما ينتقل إلى مواقف الحياة اليومية كالمشاجرات والشغب والصراعات التى تنشأ فى أثناء المظاهرات والاحتفالات، وفى قاعات الرقص والأندية وغير ذلك. وقد اتخذت الرواية السيكولوجية مادة خصبة لمضامينها من العلاقة المتبادلة بين العنف النفسى و العنف الجسدى.

كذلك ركز الأدب السياسى على الدور الذى تلعبه التكنولوجيا المعاصرة فى امداد النظام السياسى بأجهزة فريدة ليستخدمها فى الإشراف والتحكم والسيطرة الكاملة على الناس. وبذلك يمكن أن يصبح البوليس تنظيما لمجتمع ما ضد العنف الخارجى أو الداخلى، وتصبح الدولة وسيلة لأخذ العنف من أيدى الأفراد والجماعات ووضعه تحت سلطة منفردة، وذلك كما وضح ماكس فيبر حينما عرف الدولة بأنها « قابضة على الزمام فيما يتصل باحتكار الاستخدام المشروع للعنف »، وذلك أيضا ما جسده جورج أورويل فى رواياته السياسية وخاصة رواية «١٩٨٤» التى يجسد فيها مظاهر العنف البشع الذى يمارسه الحكم الشمولى بهدف القضاء على إنسانية الإنسان. فلا فرق بين العدل والانتقام، أو بين النظام والقمع، بين الإقناع والفرض، بين الاختار والجبر... إلخ.

والمشكلة التى حيرت الأدباء فيما يتصل بالعنف أنه لطخ التاريخ الإنسانى بسيل من الدماء والمعاناة والآلام، ومع ذلك فإنه يمكن أن يكون عنصرا بناء، فهو يسير جنبا لجنب فى بعض الأحيان مع التغيرات الاجتماعية والثقافية التى كانت-

تاريخيا - ضرورية وأثبتت الأيام أنها كانت ذات نفع وجدوى. هذا هو الموقف المحير الذى لا يستطيع الأدباء تجنبه فى أعمالهم التى تتناول العنف كمضمون. فمن الضرورى أن يؤثر الأدب الإنسانى الإقناع على العنف، ولكن ماذا يكون موقف الشخصيات - فى رواية ما - إذا ما أعارها المتحكمون فيها آذانا صماء ؟ إن الأدب لا ينكر القيمة الإنسانية العظيمة لفضيلة الرحمة، ولكن الرحمة الساذجة - فى ظروف معينة - يمكن أن تكون عاقبتها أوخم وأنكى من الكراهية المتشددة كما أوضح الكاتب المسرحى الألمانى المعاصر برتولت بريخت أن علينا التمسك بالاعتقاد المتواضع القائل بأن العنف هو الملجأ الأخير، ولكن على أساس أنه ملجأ خطر إذا اتسع مجاله أكثر من اللازم، لأنه سرعان ما يحطم أولئك الذين يمارسونه، وينحرف بالغاية التى كانوا يقصدونها. ذلك أنه من الصعب الفصل الكامل بين الوسيلة والغاية، ومن ثم يستحيل الدفاع عن قضية إنسانية بوسائل غير إنسانية.

وقد أثبت الأدباء على مر العصور أن العنف لا يمكن أن يبرر نفسه حتى لو اعتبره البعض نموذجا عمليا للسلوك البشرى، وحتى لو ظل محتفظا بما له من نفوذ فى داخل الحدود التى رسمها بقوانينه الخاصة أو منطقه الخاص. يكفى أن الأدب قد جسد أقصى الاحتمالات التى يمكن أن يصل إليها العنف، وعندها يمكن أن يدمر البشرية كلها. وهذه القضية المصيرية تحتم على المفكرين و الأدباء والفلاسفة والعلماء ألا يكتفوا بالمطالبة بالضوابط التى تحد من انطلاقات العنف، وإنما ينبغى عليهم أن يوجهوا اهتماماتهم، وأن يستخدموا أدواتهم فى دراسة مجموعة من المشكلات المختلفة، والممارسات والسياسات المتعددة وصولا إلى المنابع الحقيقية للعنف حتى لا تجد البشرية نفسها يوما وقد أصبح بقاؤها مسألة مشكوكا فيها.

* * *

٣٦ - الغضب

يكمن الفرق بين الغضب فى الحياة العادية والغضب فى الأعمال الأدبية، فى أن الانسان عندما يغضب، يفقد كثيراً من نظرته الموضوعية ويرى أن رأيه هو الأصوب وعلى الآخرين أن يقتنعوا به بطريقة أو بأخرى، والغاضب، حتى عندما يكون واثقا من صحة رأيه وسلامة موقفه، رجل أحادى الرأى، إذ إن الطرف الآخر - فى نظره - ليس له قضية. أما الغضب فى الأعمال الأدبية فيبدو أكثر موضوعية وديمقراطية. فالأديب بطبيعته الواعية المرنة لا يمكن أن يكون أحادى الرأى بحكم البناء الدرامى الذى يقيمه من أجل عمله. ففى المسرحية أو الرواية مثلا يوزع الرأى بين شخصيتين أو أكثر. وبذلك يختفى رأيه الشخصى الوحيد بين تضاعيف العمل الدرامى، ولابد لغضبه من أن يوزع بين شخصيات متفرقة تدافع عن كيانها الخاص.

والغضب خاصية يمكن أن توجد فى معظم الأعمال الأدبية بدرجات متفاوتة طبقا لموقف الأديب وروح العصر. ذلك أن الأديب الذى يؤكد أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، ويعلن تأييده المطلق بل فرحته العارمة للأمور الراهنة، هذا الأديب يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء، والزج بنفسه فى زمرة المداحين. قد يحصل على مغانم مادية وشهرة واسعة فى عصره، لكن هذه كلها طارئة ومؤقتة ومرتهنة بالمرحلة التاريخية.

كذلك فإن الأديب الذى يغضب من أجل الغضب، أو لأن الغضب هو الموجة السائدة وعليه أن يركبها، هذا الأديب يفقد ريادته الفكرية والفنية فى الصدارة لأنه ترك روح القطيع تسيطر على فكره وسلوكه. فالغضب فى الأدب وسيلة إلى غاية تتمثل فى تنبيه الناس بأسلوب فنى حاسم كى يخرجوا من الدوائر المفرغة، والمتاهات الجانبية، والطرق المسدودة التى تعوق تقدمهم الروحى، والفكرى،

والاجتماعى. أما إذا تحول الغضب إلى غاية فى حد ذاته، غاية يسعى إليها الأديب بأى ثمن ومن أى طريق، فإنه بذلك يفقد قدرته على الإقناع الدرامى القائم على الموضوعية الفنية والمنطقية.

وعندما نقول إن الغضب خاصية طبيعية من خصائص الأدب، فذلك لأن الأديب يسعى دائما إلى تغيير ما هو كائن من أجل مستقبل انسانى أفضل. ولا يعنى الغضب - بالضرورة - الرفض والشجب، والتشنج والدعاية الصارخة، فهذه وسائل مراهقة يرفضها الأدب بطبيعته الناضجة، ولكنه يعنى تلك الشعلة الموقدة داخل كل أديب يرى فى مجتمعه وعصره مالا يراه الآخرون. وعندما يشعر الأديب بالرضى الكامل أو اليأس الكامل من مجريات الأمور حوله، فلابد أن تكون الشعلة داخله قد أصابها الوهن أو على وشك الانطفاء. وفى مجال الأدب أمثلة لا حصر لها، توضح لنا كيف يتصدى الأديب للخطأ الذى يمس إنسانية الإنسان ليكشفه معربا فى ذلك عن ضميره الغاضب أولا، ومعبرا عن ضمائر الآخرين ثانيا.

وحتى نظرية « الفن للفن » التى أسفرت عن موقف تحررى من ناحية، وموقف قانع محافظ من ناحية أخرى، يرجع أصلها إلى الاحتجاج الغاضب على القيم البورجوازية. فعندما أكد جوتييه النزعة الشكلية الخالصة للفن وطابعه اللاهى البحت، وعندما أعرب عن رغبته فى تحرير الفن من جميع الأفكار والمثل العليا، كانت أمنيته القصوى تحرير الفن من سيطرة نظام الحياة البورجوازى. وكان هذا واضحا فى الدور الذى قام به أصحاب مذهب « الفن للفن » من أمثال ستندال ومريمى وجوتييه عندما صبوا غضبهم على مثل المجتمع البورجوازى، وتحرروا تماما من أفكار العصر السائدة، وشكلوا معارضة فكرية وفنية ضد محاولات البورجوازية لإخضاع كل الطبقات لسيطرتها. ولكن عندما تبلور مذهب « الفن للفن» على أنه يرمى إلى ممارسة الفن بصفته لعبة رفيعة، وجنة خفية محرمة على البشر العاديين، رحبت البورجوازية الانتهازية على أساس مناداته بالعزوف عن كل نشاط سياسى واجتماعى. ومع ذلك لم يتخل جوتييه ورفاقه عن إعلان سخطهم ورفضوا مساعدة البورجوازية فى محاولتها إخضاع المجتمع معنويا.

حتى الأدب الكلاسيكى المحافظ لم يخل من رنة غضب ارتفعت فى بعض الأحيان إلى سخط صارخ. ففى القرن الثامن عشر كتب الشاعر الفرنسى أندريه - مارى شينييه أبياتا كانت تعد فى وقتها كلاسيكية تماما، لكن الانفعال الجديد الذى كان يسرى فيها جعلها تغلى بالغضب :

« هيا، أكتم صرخاتك،

ولتتألم أيها القلب الممتلئ سخطا، المتعطش إلى العدالة، وأنت، أيتها الفضيلة، إبك علىّ لو مت »

وعلى الرغم من أن شينييه كان يعبر بهذه الأبيات عن النزعة البورجوازية الجديدة، فقد أدت إلى فصل رأسه عن جسده على المقصلة، وأصبح ضحية للطبقة الوسطى الثورية التى كان هو ذاته أول متحدث هام بلسان ذوقها الكلاسيكى وإن لم يكن قد تعمد ذلك. أى أن الغضب فى الأدب كان يصل بصاحبه فى بعض الأحيان إلى التضحية بحياته حتى ولو لم يكن يهدف إلى التهييج السياسى أساسا.

وهكذا يمكن تتبع روح الغضب عند معظم الأدباء من خلال درجاتها المتفاوتة والمختلفة. أما عند كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية فكان الغضب يشكل النغمة الأساسية فى مضامينهم وخاصة عند أدباء الواقعية النقدية الذين دفعهم سخطهم على الواقع الراهن إلى روح التشاؤم والجهامة والكآبة التى امتدت لتشمل الطبيعة البشرية ذاتها، بحيث لم يروا فيها غير الجانب الزاخر بالشر والظلام. وكان هذا الاتجاه الذى بدأ من منتصف القرن التاسع عشر قد انتقل من مرحلة النقد إلى مرحلة الغضب فى النصف الأول من القرن العشرين لدرجة أن الكاتب الأمريكى ليو جيركو أصدر فى عام ١٩٤٧ كتاب « العقد الغاضب » قدم فيه مسحا وتحليلا شاملا لعقد الثلاثينيات، ودراسة حية لأحداثه الأدبية والفنية والاجتماعية ابتداء من انهيار سوق الأوراق المالية الشهير فى عام ١٩٢٩ حتى معركة أو مأساة بيرل هاربر فى عام ١٩٤١.

ويقول الناقد إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن كتاب الدراما

الاجتماعية حاولوا ربط الغضب بالشفقة، كما ارتبط الخوف بالشفقة من قبل فى المأساة. ولم تأت هذه المعادلة بثمار كثيرة على الرغم من أنها تنطبق على معظم المسرحيات الاجتماعية الجادة فى أمريكا. فالمؤلف ساخط، ويبرز الحالة المزرية التى تعانيها الطبقة العاملة أو الأقليات المضطهدة، وهذا ينطبق أيضا على الدراما الإنجليزية كما نجد فى مسرحية جون أوزبورن « أنظر خلفك فى غضب » التى كانت بمثابة ميلاد لمسرح الغضب فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين.

ويرى بنتلى أنه كان من الممكن تسمية مسرحية أوزبورن « أنظر خلفك وأشفق على نفسك » لأن الشفقة كانت تطغى على الغضب فى بعض الأحيان. ولكن المشكلة أنه في هذه الدراما الحديثة لم تفقد الشفقة روعتها وتصيب الجمهور بالإحباط فحسب بل أخفق الغضب أيضا فى تحقيق الهدف منه لأنه لم يصل إلى درجة السخط الدرامى حين تحتدم الأحداث وتتصارع الشخصيات ، بل كان أعظم انجاز درامى استطاع أن يقدمه قد تمثل فى الحوار السريع الجاد الذى تميزت به مسرحيات الغضب. فإذا كانت الدراما الاجتماعية غضبى فى معظم الحالات، فإنها أيضا أقل درامية فى معظم الأحيان. ويمكن اعتبار الكثير منها كوميديا فاشلة وعاجزة عن إثارة مجرد الابتسام. أما الدراما الاجتماعية عند ابسن فإنها تصل إلى قمتها الدرامية عندما تتخلى تماما عن اتجاهها الاجتماعي البحت مع العلم بأن الغضب ليس المنبع الرئيسى لمسرحيات إبسن، كما هو الحال - مثلا - فى مسرحيات بريشت الذى غالبا ما تحولت الدراما الاجتماعية عنده إلى كوميديا. وكانت هذه هى النتيجة التى أدركها برنارد شو ببصيرته الثاقبة. فالغضب فى الدراما الاجتماعية لا يمكن أن تروضه سوى روح الفكاهة والنكتة، أما الشفقة فلا تؤدى إلا إلى تخفيفه وتشتيته.

وكانت مبالغة أوزبورن فى إعلان غضبه على أحوال الإنسان المعاصر قد صبغت مسرحياته بصبغة متشائمة من ذلك النوع الذى يثير روح الشفقة والرثاء واليأس والتمزق. هنا يكمن الفارق الأساسى بين جون أوزبورن وبرنارد شو الذى يمزج غضبه ونقده بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة الإنسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت. والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين

جنبات المسرح عندما تعرض مسرحية لشو، أما أوزبورن فينقل المأساة من شخصياته فوق المسرح إلى جمهوره فى القاعة. والنتيجة أن الجمهور يغادر المسرح وقد ازداد يأسا فوق يأس.

وعلى الرغم من أن أوزبورن قد بدأ حياته المسرحية بالهجوم على برنارد شو، وادعى أنه جاء ليزيح هذا الدكتاتور من على عرشه وذلك بتقديم منهج درامى مختلف تماما، فإن النقاد اكتشفوا أن مسرحه لم يكن سوى الامتداد الطبيعى لمسرح برنارد شو من ناحية إثارة روح الغضب فى جمهور المتفرجين كى ينظروا نظرة جديدة إلى المجتمع بهدف تغيير قيمه التى تعوق التطور. وحتى اصطلاح « مدرسة الشباب الغاضب » أو « مسرح الغضب » كان عبارة عن تحديد وتقنين للاتجاه الذى أقام عليه برنارد شو مسرحه كله. ومن ثم لم يأت أوزبورن بالجديد الذى توقعه النقاد منه.

وإن كان أوزبورن يصر على أن مسرحه يمثل اتجاها جديدا فى المسرح المعاصر، فإنه لا يملك من الإمكانات الفكرية والفنية مايدل على إصراره هذا. وبرغم أنه استطاع أن يضم إلى اتجاهه الغاضب كتابا آخرين من أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر، فإن هذا المسرح الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصور الكتابة المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف. والدليل على ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب إلى مجرد مرحلة تاريخية فى حياة المسرح البريطانى بدلا من أن يكون رؤية للمستقبل. والآن إذا نظرنا إلى الضجة التى اثارتها مسرحيات الغضب منذ نصف قرن تقريبا،سنجد أن المسرح لا يزال فى مفترق الطرق يبحث عن عصر جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خفت الضجة. ولكنها - على أية حال - كانت ضجة فنية وصحية ولم تكن مجرد زوبعة فى فنجان.

أما هارولد بنتر فلم يعتبر الغضب هدفا فى حد ذاته بل جعل منه مجرد وسيلة حين أدار ظهره لمجتمع الرخاء والأرستقراطية، وتسلل إلى الحوارى حيث تتبع إنسانا آخر منكسر النفس ضائعا بين بيوت كئيبة مظلمة، يحلم بغرفة تحميه من البرد والظلام والمخاوف، وبقطعة صابون وبطاقة شخصية يؤكد بها وجوده. وفى

ذلك الجانب الآخر رأى بنتر الإنسان يحدث نفسه بصوت عال كى يهرب من وحدته، وشاهده فى الحانات المظلمة أشبه بحيوان خائف. وبدلا من أن يعلن بنتر سخطه على الأرستقراطية المترفة، جعل من هذا الإنسان البائس بطلا لمسرحياته وكشف عما يدور فى عقله من أشياء لا يصرح بها عادة. ولذلك جاء حواره مذهلا ومؤلما. فهو لم يستعمل فقط لغة حوارى لندن وأزقتها بما فيها من عبارات نابية، بل جعل شخصياته تتفوه أيضا بما لا يتفوه به الانسان أمام الآخرين.

وبنتر - مثل غيره من كتاب المسرح الغاضب - ينتمى إلى الطبقة العاملة، وعانى ما عانته هذه الطبقة من مشكلات ما بعد الحرب، الاقتصادية والاجتماعية. وعرف الظلم الذى يفرضه نظام الطبقات هناك، وسخط على الحقوق الموروثة والتقاليد التى تعطى البعض وتحرم البعض الآخر. وسخر من القيم التى أصبحت بلا معنى. ولم يعبر هؤلاء الأدباء عن سخطهم على الأوضاع الراهنة فحسب، بل اهتموا فى كتاباتهم بمشكلات طبقتهم، وأعطوا البطولة لأفرادها. لذلك الشخص العادى الذى يعيش على هامش المجتمع، أو للشاب الذى فشل فى أن يحقق أهدافه فبقى مغمورا يجتر حسراته، أو نقم على المجتمع وألقى عليه باللوم كله. وهى السمات التى حللها الناقد جون رسل تيلور فى كتابه « الغضب وما بعده ».

ويمكننا القول بأن مرحلة ما بعد الغضب تؤكد أن الغضب عاد ليحتل مكانته الطبيعية فى المسرح خاصة والأدب عامة، بصفته شعلة تحترق داخل الأديب وتدفعه إلى البحث عن عالم أفضل ومستقبل أكثر إنسانية. فمن الصعب تحويل الغضب إلى مدرسة معينة أو قالب ذى مواصفات محددة ومرتهن بمرحلة تارخية مؤقتة. فالغضب روح ومعنى ومضمون قبل أن يكون شكلا وقالبا وظاهرة، أى أنه ينتمى إلى طبيعة الأدب الجوهرية وليس مجرد مذهب من مذاهبه. ومن هنا يبدو « مسرح الغضب » مسرحا عاديا ارتفعت فيه رنة الغضب بدرجات تزيد على الاتجاهات الأدبية الأخرى، وخاصة فى ثورته ضد المسرحية المحكمة الصنع التي تفنن كتابها فى الحرص على الشكل المصطنع دون أى اعتبار للمضمون الفكرى مما أثار غضب هذا الجيل الجاد من الأدباء. لكنهم كانوا صادقين مع أنفسهم عندما جعلوا من الغضب وسيلة لتجديد التقاليد المسرحية وشحنها بدفعات جديدة، وبذلك جسدوا روح الغضب التى نجدها عند معظم أدباء العالم بطريقة أو بأخرى.

٣٧ - الغفـــران

من الواضح أنه إذا كان الانتقام أدنى درجات العدالة، فإن الغفران يمثل أسمى درجاتها. ولذلك يمارس معظم بل كل الناس الانتقام فى حياتهم بدرجات متفاوتة، فى حين تقدر القلة القليلة منهم على ممارسة الغفران والصفح. فالانتقام تعبير عفوى وتلقائى لبعض غرائز الإنسان وخاصة غريزة الدفاع عن النفس، ولذلك فهو أقرب إلى الجانب الحيوانى داخل الإنسان. أما الغفران فيتطلب تحكما غير عادى فى غرائز الإنسان وشطحاته الجامحة. فإذا كان الانتقام شهوة تلح على الإنسان أن يشبعها ، فإن الغفران إعلاء لهذه الشهوة وتهذيب لها حتى يكون للروح والعقل السيطرة على الغريزة والشهوة.

والظاهرة الغريبة فى الفكر الإنسانى تتمثل فى استيعاب خيال الانسان لفكرة الغفران فى حين أنه لم يستطع حتى الآن تحقيق مجرد العدالة الموضوعية على سطح الأرض. فلم نسمع قط عن بناء المجتمع العادل فى أى زمان أو مكان. ومع ذلك يعبر الشاعر الانجليزى وليم بليك عن آمال البشرية فى حياة قائمة على الغفران فيقول فى مقدمة قصيدة « أبواب الجنة » :

« عندما نقابل كل إثم بالغفران

نقف عند أبواب جنة الرحمن »

ولكن ماذا يقول بليك إذا كان يدرك عن كثب أننا لم نمارس حتى العدالة ؟ ! فكيف يتأتى لنا أن نمارس الغفران ؟ إن بليك بهذا المعيار يقفل أبواب الجنة فى وجه الانسان. ومع ذلك فإن فكرة الغفران تفيدنا على الأقل فى تذكيرنا المستمر بأن

العدالة ليست أبدا كافية لاحتياجات الكرامة البشرية، كما أنها تضرب لنا دائما المثل الأعلى الذى يتحتم علينا أن نضعه نصب أعيننا حتى لو حدنا عن تحقيقه.

ويتفق الشاعر شيللى مع بليك فى ضرورة السعى نحو ممارسة الغفران فى الحياة، ذلك أنه لا يصلح أصلا مضمونا للأدب، فهو لا يحتوى على صراع كما نجد فى العدالة والانتقام اللذين يفرضان نفسيهما على أعمال أدبية كثيرة. يتحدث شيللى عن بطلته بياتريس فى مقدمة « آل تشنسى » فيقول :

« إن الرد اللائق على أبلغ ضروب الأذى يكمن فى اللطف والترفع، والإصرار على تحويل مرتكب السيئة عن أحقاده السوداء بالمسالمة والحب. أما الانتقام، والثأر، والتكفير، فأخطاء رهيبة. ولو كانت بياتريس شخصية أعقل وأفضل مما هى عليه، فمن الطبيعى أنها كانت تفكر بهذا الأسلوب، ولما كانت شخصية مأسوية على الإطلاق. وحتى القلائل الذين يؤمنون بهذا المنهج، فإنهم لن يجدوا فيه ما يحقق الأهداف الدرامية فى العمل، وخاصة أن الناس المحيطين بهم لن يتعاطفوا مع منهجهم. أما الميزة الدرامية لتصرفات بياتريس ومعاناتها فإنها تتجسد فى المنطق القلق الدقيق الذى يحاول به الناس تبرئة بياتريس، ومع هذا يشعرون أن تصرفاتها فى حاجة إلى تسويغ. ووسط هذا الاحساس بالرعب الغامض يتضح لنا ما قاسته هى من ظلم وما حققوه هم من انتقام ».

يعتبر شيللى الغفران والحب غير دراميين أصلا، ولكنه يجهل أن الغفران يتحقق بعد معاناة طويلة وقدرة فائقة على التحكم فى النفس، ولابد أن هناك عناصر درامية خصبة فى المعاناة والمشقة والصعوبة والصراع وضبط النفس وغير ذلك من العناصر التى يمارسها كل من يحاول السعى إلى الغفران. وإذا كان الأدباء يجدون مضمونا دراميا وميلودراميا متنوعا فى الانتقام الذى لا يتعدى كونه مجرد طاقة عفوية غريزية قد تكون عمياء وطائشة فإنهم بالأحرى واجدون عناصر أكثر تنوعا وسموا وخصوبة من تلك التى يرونها فى الانتقام. ويقول الناقد إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن الانتقام دليل على ضعف الثقة بالنفس، أما الغفران

فأبعد ما يكون عن مجرد رقة واعتدال وسلبية فى الإنسان، لأن عليه أن يصارع من أجل الوصول إليه فى عملية شاقة قاسية طويلة.

ولاشك أن ماكيافيللى كان محقا عندما قال إن الغفران لا مكان له فى الحياة العامة، ففى الحياة السياسية - مثلا - يستحيل وجود مرشح للبرلمان يعد ناخبيه بأنه سيغفر لكل إنسان أو فئة أو أمة، أية أخطاء وجرائم ترتكب فى حقهم. ولكن الغفران يمكن أن يوجد فى الحياة الخاصة بعد أن يسأم الإنسان كثرة الانتقام، وتتوق نفسه إلى الغفران. ويبدو أن الوجود الإنسانى فى حاجة مستمرة إلى الغفران بحكم أنه ليس معصوما من الخطأ، وإذا كان الانتقام بالمرصاد لكل هفوة إنسانية، فإن حياة الإنسان يمكن أن تتحول إلى جحيم مقيم. إننا نرغب فى الغفران، بل نحتاج إليه. وبوسعنا أحيانا أن نغفر للآخرين، ربما لأننا نتمنى أن يغفروا لنا بدورهم.

وحتى شكسبير الذى بدأ حياته المسرحية بما أسماه النقاد « بمآسى الانتقام»، تطور خطه الدرامى فيما بعد صوب العدالة، بل حاول الوصول إلى الغفران. فمثلا فى مسرحياته الرومانسية الأخيرة يحل الغفران محل الانتقام. فى «العاصفة» يغفر بروسبرو لأعدائه بدلا من إنزال العقاب بهم، وفى « حكاية الشتاء» تصالح هرميون ليونتس بدلا من الانتقام منه. حتى فى « الملك لير » يتجسد أجمل بعد درامى فى المأساة فى غفران كورديليا لأبيها، هذا الغفران يضفى على نهاية المسرحية معناها الإنسانى الشامل وجمالها الأخلاقى بلا وعظ أو خطابة.

كانت كورديليا نفسها بحاجة إلى الغفران. ففى المشهد الأول تصر على أحقيتها فى صلابة وعناد لا يمتان إلى المرونة أو التسامح بصلة. وعندما تعود من فرنسا تتغير شخصيتها تماما، ولم يعد همها منصبا على أحقيتها، بل أصبح سلوكها مزيجا رائعا من الحب والغفران لدرجة أنه عندما يؤكد لها أبوها أنها لا تحبه لأنها على الأقل عندها بعض السبب، فإنها ترفض هذا السبب تماما. فهى تختلف تماما عن أختيها ريجان وجونريل اللتين ظلمتا أباها بلا سبب على الإطلاق. إننا لا نملك سوى الانفعال بلا حدود بهذه الروعة الأخلاقية المتأصلة فى الشخصية. فالغفران

هنا ليس تلك الفضيلة السلبية العاجزة القاصرة التى يخشاها شيللى. فلابد أن كورديليا قد وصلت إلى هذه القدرة الفائقة على الغفران نتيجة لجهد وصراع ومعاناة طويلة عميقة. ولا يمكن للعدالة أو الانتقام أن يكونا أشد درامية من ذلك كما يعتقد شيللى.

وحتى فى مسرحية شكسبير « دقة بدقة »، التى قد يوحى عنوانها بمضمون زاخر بالانتقام، نجد أن الغفران هو محورها الرئيسى. ففى مطلع المسرحية تنصح إيزابيلا أنجلو بأن يغفر، لأنه سيكون فى حاجة إلى من يغفر له. فلا يوجد من هو لديه الموضوعية المتجردة بحيث يتمنى أن تنفذ العدالة فى شخصه كما لو كان انسانا آخر. إن الغفران الذى يمارسه الإنسان تجاه الآخرين، من العمق والشمول بحيث يمتد ليشمله هو أيضا فى مواقف أخرى. هذا هو جوهر المسرحية ومحورها الفكرى. ففى المشهد الأخير لا تطلب إيزابيلا الرحمة لأخيها الذى ظنت أنه قد توفى، بل تطلبها لعدوها الذى كانت تعتقد أنه قاتل أخيها. ولا يفعل هذا سوى من يؤمن بشريعة الغفران من أعماق قلبه وعقله.

وتمر إيزابيلا بنفس التطور الذى مرت به كورديليا. فبعد أن كانت تتصف بصلابة فتاكة كصلابة أنجلو، فإنها تتعلم مثله درسا فى الغفران، يصفه إيريك بنتلى بأنه ليس درسا فى النظرية الخلقية، بل فى الممارسة العاطفية الإنسانية. إنه درس يقدم لنا الحقيقة الجوهرية للوجود الإنسانى الحقيقى، وهى التى وجد الفن الدرامى من أجل تقديمها.

ويقول الشاعر ألكسندر بوب فى « مقال عن النقد » إنه إذا كان الخطأ من طبيعة البشر، فإن الغفران ينتمى إلى ما فوق الطبيعة البشرية. أما الروائية الفرنسية مدام دى ستال فترى أن الانسان الذى يصل إلى قمة الفهم والمعرفة، يصل فى الوقت نفسه إلى معنى الغفران، أى أن الغفران هو قمة المعرفة. فى حين يبلور الشاعر والكاتب المسرحى جون دريدان مأساة البشرية فى مواجهة الغفران فى «غزو غرناطة » فيقول إنه إذا كان الغفران من حق المجنى عليه ، فإنه من شبه

المستحيل أن يغفر للذى اعتدى عليه. أما الشاعر ادوارد فتزجيرالد فيقول فى ترجمته الانجليزية الشهيرة « لرباعيات عمر الخيام » :

« أنت أيها الانسان الفانى يامن جئت من تراب وضيع

يا من فقدت جنة عدن يوم رضخت لغواية الحية

يا من اسود وجهك يوم ارتكبت الخطيئة

إن الغفران أخذ وعطاء ».

إن فتزجيرالد يرى فى الغفران ضرورة بعد أن طرد الانسان من الجنة نتيجة لارتكابه الخطيئة. وبدون هذا الغفران لن يحصل على الخلاص. ولكن يتحتم على الإنسان الذى يطلب المغفرة من الله، أن يتعلم كيف يغفر للآخرين. فالغفران لا يمكن أن يكون من طرف واحد.

وهكذا تتعدد أبعاد الغفران فى الأدب الإنسانى بصفته تجربة روحية عميقة وصعبة. وبرغم صعوبتها فإنها تظل ماثلة كمثل أعلى للفكر والسلوك يجب أن يحتذى من أجل تحقيق الوجود الإنسانى الرفيع الراقى. ولاشك أن الأدباء قد ساهموا بنصيب كبير فى تجسيد هذا المثل الأعلى.

* * *

٣٨ - الغموض

وجد أدباء العالم فى روح الغموض منبعا لا ينضب من الإثارة الفكرية والذهنية والعاطفية، ولذلك ابتعد الأدب الإنسانى - بصفة عامة - عن التصريح والمباشرة ووضع النقط على الحروف. فقد تركها للقارئ حتى يكون دوره أكثر إيجابية وإثارة. وإذا كان الأدب يعالج النفس البشرية، وإذا كانت النفس البشرية تنطوى على غموض لا يزال العلم يحاول فك طلاسمه حتى الآن، فمن الطبيعى أن يكون الغموض مضمونا - بطريقة أو بأخرى - لكل الأعمال الأدبية. فأحيانا يكون الغموض مصدرا للإثارة الروحية والنشوة الوجدانية فى المضامين الميتافيزيقية والصوفية، وأحيانا أخرى يصبح الغموض منبعا لسوء الفهم والمفارقات الكوميدية والمواقف الساخرة، وأحيانا ثالثة يتحول الغموض إلى مجال للرياضة الذهنية التى تجبر القارئ أو المشاهد على مشاركة الأديب فى البحث عن الحقيقة وسط المتاهات المظلمة والطرق المسدودة.... الخ.

وفى العالم العربى يظن بعض الأدباء والنقاد أن لجوء الأديب إلى استخدام الرموز والصورة فى التعبير عن مضامينه يرجع أساسا إلى خوفه من التصريح المباشر لاعتبارات سياسية أو اجتماعية، لكنهم نسوا أن الرمزية هى منهج ضرورى من مناهج التعبير الدرامى، وأن الرمز - بكل تنويعاته وإيحاءاته - يكاد يكون لغة الفن بصفة عامة ولغة الأدب بصفة خاصة. والمشكلة تكمن فى أن هؤلاء النقاد والأدباء خلطوا بين الرمز وبين التلميح والإشارة من طرف خفى إلى رأيهم دون أن يقعوا فى محظور المساءلة القانونية أو السياسية. وإذا صح ادعاؤهم هذا فإنه يعنى أن يرفض الأدباء الذين يعيشون فى ظل نظم ديمقراطية، استخدام الرمز كأداة للتعبير الفنى والدرامى، ماداموا قادرين على التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم الفكرية

فى حرية يكفلها لهم القانون والنظام السياسى. لكننا نجد أن الخصوبة الرمزية والتصويرية تتكاثف فى الأعمال الأدبية فى ظل الديمقراطية.

بدأ التقنين النقدى لمضمون الغموض فى الأدب بالمسرحيات الدينية التى انتشرت فى أوروبا فى العصور الوسطى، والتى كانت تقدم بصفة خاصة فى الأعياد والاحتفالات الدينية مثل عيدى الميلاد والفصح وغيرهما. وكان المقر الرئيسى لتقديم هذه المسرحيات متمثلا فى الكنائس ودور العبادة، مما ساعد على إشاعة الجو الصوفى الروحانى الذى يحيط المتفرجين بجو من الغموض والتأمل فى أسرار الكون المستعصية على الإدراك البشرى. وقد لاقت هذه المسرحية الغامضة قبولا شعبيا كبيرا فى كل المراكز الأوربية الهامة ابتداء من القرن الحادى عشر، وإن كانت انجلترا قد أحرزت قصب السبق قبل ذلك بقليل. وكانت المسرحية مرتجلة فى حوارها إلى حد كبير، وتلجأ إلى الوعظ والارشاد وتؤكد عجز الانسان فى مواجهة غموض الكون، والايمان الحقيقى يحتم على الانسان ألا يلجأ إلى عقله دائما، بل هناك الوجد والحدس والشفافية وغير ذلك من وسائل الروح فى سعيها لادراك غموض الكون وكنهه.

وقد بلغت المسرحية الغامضة قمتها فى أواخر القرن الخامس عشر، ثم اندمجت بعد ذلك فى مسرح عصر النهضة وفقدت مكانتها الأثيرة فى الصدارة. لكنها تركت بصماتها واضحة على مسرحيات عصر النهضة، وهى البصمات التى تجلت عندما كانت المسرحية الغامضة فى عنفوانها. فلم تقتصر على مظاهرها التجريدية فى بداياتها، بل أصبحت تقدم عروضا ضخمة تميل فى أحيان كثيرة إلى الابهار، وتحتوى على شخصيات كثيرة ومواقف عدة تحمل طابع المهرجان الشعبى أو استعراض السيرك. ولم يكن لها شكل محدد متبلور بل كانت تميل فى أغلب الأحيان إلى الإغراب والغموض. وكان مضمونها مزيجا غير مترابط من الدراما البدائية الفجة والكوميديا الشعبية المرتجلة التى تسخر من حيل الشيطان وألاعيبه الشريرة. لكن العمود الفقرى للمضمون استوحى من القصص الدينى الوارد فى الانجيل

وخاصة ذلك الذى يدور حول حياة المسيح أو حياة الأبطال والملوك والقديسين الذين وردوا فى الانجيل أو فى تاريخ الكنيسة.

وفى القرن السادس عشر توسع كتاب المسرحية الغامضة فى استخدام العروض الضخمة والوسائل الميكانيكية المستحدثة فى منصة المسرح من أجل الايهام بجو الغموض الصوفى المحيط بالنص المسرحى. فمثلا فى عام ١٥٤٧ قدم أهالى مدينة فالينسيا عرضا مسرحيا هائلا على شكل سلسلة من خمس وعشرين حلقة على مدى نفس العدد من الأيام. وقد تناول العرض المسرحى كل أحداث ومواقف العهد الجديد فى الانجيل كما تطرق إلى معظم أحداث وشخصيات العهد القديم أيضا. وقد احتوت أحدى نسخ هذه المسرحية ما يزيد على سبعة وستين ألفا من السطور.

وفى إنجلترا تبلورت العناصر الكوميدية فى المسرحية الغامضة كنتيجة طبيعية للخطوط الفكرية التى ركز عليها الكتاب. وهى الخطوط التى نبعث من سوء فهم الإنسان لحياته الغامضة مما أوقعه فى مآزق متتابعة. أما فى فرنسا فقد تألفت المسرحية الغامضة من مقاطع وفواصل غير مترابطة أساسا، بالإضافة إلى المونولوجات والهزليات وعروض الخيالة. ومهد هذا الاتجاه إلى ظهور المسرحية الفرنسية الكوميدية فى أواخر العصور الوسطى، وهى المسرحية التى نهض عليها المسرح الكوميدى بكل قضاياه الاجتماعية والسلوكية المتعددة. كذلك مهد للفصل الحاد بين الكوميديا والتراجيديا فى المسرح الفرنسى الكلاسيكى، والابتعاد عن التراجيكوميديا التى حظيت بشعبية لا بأس بها فى إنجلترا. لكن أخطر تطور أدى إليه هذا الاتجاه، تمثل فى الصبغة الدنيوية المبكرة التى بدأت تسود المسرح الفرنسى ابتداء من القرن الثالث عشر كما نجد فى مسرحيات آدم دى لاهال. وقد سيطر ما عرف باسم « مسرح الأخوة الدينية » على إنتاج المسرحيات الغامضة فى باريس منذ عام ١٤٠٢.

ذلك هو المفهوم اللاتينى لمعنى الغموض فى الأدب، وهو المفهوم الذى ارتبط بالدين والتصوف والميتافيزيقا. أما المفهوم الإغريقى فقد نبع من الطقوس الدينية

السرية، لكنه اكتسب أبعادا جديدة مرتبطة بالإثارة الفنية والحبكة الدرامية. وهى الأبعاد التى ازدهرت في القرن التاسع وبلغت قمتها فى عصرنا هذا. تجسد الغموض فى المسرحية أو القصة أو الفيلم الذى يدور حول مشكلة معينة يتمثل حلها فى العثور على دليل مادى يدحض كل الأوهام والادعاءات والتخمينات الخاطئة، كما نجد فى قصص إدجار آلان بو « البقة الذهبية » و « الخطاب المسروق » وكما نجد فى منع وقوع جريمة أو أسر مجرم فى اللحظة التى تحتدم فيها الأحداث وتبلغ قمتها.

ومن الممكن تتبع الصراع الدائر فى العمل الأدبى بين اللص والمخبر السرى - مثلا - لكن من الممكن أيضا اعتبار هذا الصراع دائرا بين المؤلف والمتلقى. صحيح أن المؤلف يمده بكل المعلومات الضرورية بدون أية متاهات زائفة لا مبرر لها، ومع ذلك ليس من السهل على المتلقى أن يخمن الحل من أول وهلة وبمدة طويلة قبل أن يقدم له بالفعل فى أحداث الرواية. لكن عندما يقدم له فإنه يبدو طبيعيا ومنطقيا للغاية، بل واضحا فى بعض الأحيان.

وقد قدم كل من إدجار آلان بو وكونان دويل وخاصة من خلال شخصيته الشهيرة شيرلوك هولمز نموذجا من الغموض القصصى والإثارة الفنية، لا يزال يفرض نفسه على القصص البوليسى بصفة خاصة وروايات الإثارة بصفة عامة. يتمثل هذا النموذج فى إبراز جريمة معينة أو خطر محدق، ثم دخول المخبر السرى الذكى إلى مسرح الأحداث. وبعد ذلك يتتابع الاستدلال المنطقى خطوة خطوة بحيث يقود المخبر إلى هدفه.

وفى قصص الإثارة والغموض الحديثة يحرص المؤلف على جعل المتلقى شريكا له فى حل اللغز. فهو يبدو وكأنه يصطحبه فى بحثه عن مفاتيح الغموض. فى القضية المطروحة، ويشاركه التفسيرات المحتملة التى يبرز منها تفسير جوهرى فى النهاية يؤدى إلى إزاحة كل الغموض. ولابد أن تكون النهاية مقنعة وشاملة بحيث لا تترك أى خيط من خيوط المضمون معلقا بلا حسم. ويمكن تلخيص هيكل مسرحية الغموض البوليسى فى أن الفصل الأول يتم فيه عرض القضية بدون إلقاء الشبهة

على أحد، وفى الفصل الثانى تكاد الشبهات تحدق بالجميع، وفى الفصل الثالث تتكشف الأمور ويلقى القبض على المجرم الحقيقى.

هذا عن الغموض من منظور التسلية والإثارة، أما من الناحية الفلسفية فقد اكتسب الغموض أبعادا وأعماقا ساعدت على إثراء الأدب الإنسانى. فهناك من الأعمال الأدبية التى يصعب حصرها ما يجسد حيرة الإنسان فى هذا الكون الغامض. فعلى الرغم من أن العلوم الطبيعية والإنسانية تبذل أقصى ما فى وسعها كى تصل إلى القوانين التى تحكم هذا الكون، فإن المشكلة الحقيقية تتضح فى أنه كلما توغل الإنسان فى الاكتشافات العلمية، أدرك كم كان جاهلا، وأن جهله يبدو كأنه محيط متلاطم الأمواج وبلا قرار. فما اكتشفه الإنسان يبدو كأنه مجرد قطرة فى بحر الغموض الذى يحيط بأقرب الأشياء إلينا. يكفى أن ندرك أن الإنسان لم يكتشف غموض نفسه هو حتى الآن، ولم يستطع بعدُ السير على هدى الحكمة الشهيرة التى أطلقها سقراط والتى تقول « اعرف نفسك »

فإذا كان الإنسان لم يحقق بعد معرفته لذاته، فكيف يستطيع أن يعرف الحياة المحيطة بذاته التى تشكل المنطلق الوحيد لفهم الوجود كله ؟ لقد وجد الأدب الإنسانى مادة خصبة فى هذه الحيرة الناتجة عن غموض الكون. وإذا كانت نظرة الأدباء قد اختلفت إلى الكون إلى حد التناقض، ذلك أن بعضهم ينظر إليه على أنه صديق للإنسان، فى حين نظر البعض الآخر إليه على أنه عدو متربص به، فإن جميع الأدباء قد اتفقوا على غموض الكون وتحديه للتفكير الإنسانى، مهما اختلفت مشاربهم واتجاهاتهم ومدارسهم. فما أكثر الأمثلة والصرخات التى ألقاها الإنسان فى وجه الكون، ولكن دون إجابات شافية، أو دون إجابات على الإطلاق. وكانت أعمال أدبية كثيرة ضمن هذه الأسئلة والصرخات، لكنها أكدت للإنسان عبر العصور أنه يكفيه شرف المحاولة حتى لو لم يصل إلى إزاحة هذا الغموض الجاثم على كاهله منذ الأزل، ويبدو أنه سوف يستمر إلى الأبد.

★ ★ ★

٣٩ - الفروسية

لعبت روح الفروسية دورا أثيرا فى مضامين الأدب العالمى على اختلاف عصوره وبقاعه. فعلى الرغم من أن فكرة الفروسية تبلورت كمضمون أدبى فى العصور الوسطى وخاصة فى أعقاب الشهرة التى حققها كوكبة الفرسان المحيطة بالملك آرثر والتى عرفت باسم فرسان المائدة المستديرة » فى إنجلترا، وفرسان الملك شارلمان فى فرنسا، فإن مضمون الفروسية فى الأدب الانسانى يرجع إلى مطالع الأدب الإغريقى وخاصة فى ملحمتى هوميروس : « الإلياذة » و « الأوديسا ». ذلك أن روح الفروسية لم تعد مقصورة على الفرسان وحدهم وإنما امتدت لتشمل كل من يخاطر بمستقبله وحياته من أجل تحقيق مثل أعلى فى حياته، مهما كانت صعوبة هذه العملية. فكل شىء يهون فى سبيل تحقيق ما يؤمن به من مبادئ وقيم.

وما ينطبق على الأدب العالمى بصفة عامة، ينطبق على الأدب العربى بصفة خاصة. فهناك حصيلة من الأشعار التى دارت حول بطولات فرسان البادية ؛ بل إن معظم الشعراء كانوا فرسانا. ولذلك تتغلغل روح الفروسية فى الأدب العربى بصورة أكثر حدة وبلورة منها فى الأدب العالمى، وتتعدد الرموز والإيحاءات المتعلقة بالفرس والبادية حتى تشمل الحياة العربية كلها بكل قيمها ومثلها. ولم يكن امتطاء ظهر الحصان بمثابة رياضة جسدية أو مهارة بهلوانية بل كان يمثل اشتراطات معينة لابد أن تتوافر فى كل فارس، مثل الشجاعة والجرأة والإقدام والتضحية وإنقاذ الضعيف ونصرة المظلوم سواء فى مواجهة عناصر الطبيعة القاسية أو فى مواجهة كل من تسول له نفسه اضطهاد الآخرين.

ولقد تجلت روح الفروسية بشكل محدد فى العصور الوسطى من خلال الملاحم والقصص السردية الطويلة التى اتخذت من حياة الفرسان والنبلاء

والأشراف مضمونا لها. وقد دارت حول محورين : الأول تمثل فى المغامرات التى تحمل كل عناصر الإثارة والتشويق والإغراب، والثانى فى الهالة الرومانسية التى أحاطت بالبطلات اللاتى هام بحبهن الفرسان. وبلغ مفهوم الحب فى هذه الأعمال قمة الرومانسية العاطفية التى تجسد أعمق الأحاسيس المرهفة والانطلاقات الروحية بحيث تتحول البطلة إلى مخلوق أثيرى جميل لا يمت إلى عالم المادة أو الجسد بصلة. ومن هنا اعتبر النقاد أدب الفروسية جزءا لا يتجزأ من الأدب الرومانسى بصفة عامة، والذى تكررت فيه الصورة الأثيرة للبطلة الجميلةالمنتظرة فى شرفة حصنها أو قصرها، وقد أحاطها ضوء القمر بهالة نورانية من البهاء، وذلك قبل أن يأتى حبيبها الفارس على ظهر حصانه الأشهب كى يختطفها إلى وادى الأحلام حيث الحب والجمال والمثال.

ونظرا لارتباط أدب الفروسية بعالم المثل والقيم، فقد اعتبر بعض النقاد معظم أبطال الملاحم والمآسى تجسيدا لروح الفروسية. ينطبق هذا على الملاحم الفرنسية القديمة مثل « أغنية رولان » والقصص الدينى مثل قصة « السير ايزامبراسى »، وحتى بعض الحواديت الواقعية مثل « هافيلوك » وكلها كانت تجسيدا روائيا لمغامرات بطل يحمل كل معانى الفروسية فكرا وسلوكا. ومن هنا كان أوديسياس بطل « الأوديسا » ومعه بحارة الأرجونيتيكا من أوائل الأبطال الذين بلوروا معانى الفروسية على الرغم من أن وظيفتهم الأساسية كانت الإبحار. لكن مغامراتهم وبطولاتهم بحثا عن الحق والمثل الأعلى لم تختلف كثيرا فى جوهرها عن تلك التى سادت أدب الفروسية فى فرنسا ابتداء من عام ١١٥٠ حتى عصر النهضة حين اقتصر الأدب على تصوير حياة الفرسان والنبلاء والأشراف وسيدات الطبقات الأرستقراطية، وتحول الحب إلى عقيدة جديدة فى حد ذاته، عقيدة لها أبطالها وشهداؤها ومبشروها ورسلها وكهنتها.

وقد بلغ تأثير الملاحم والمآسى الإغريقية على أدب الفروسية فى العصور الوسطى حدا بعيدا كما نجد فى قصص فرسان الحروب الصليبية وفرسان المائدة

المستديرة وعلى رأسهم الملك آرثر، وملحمة أريوسطو المعروفة بعنوان « أورلاندو فيوريوزو » بل إن الحروب التى حدثت فى طراودة والمآسى التى حدثت فى طيبة قد تكررت ولكن بشكل يناسب روح العصور الوسطى. هناك أيضا غزوات ألكسندر بكل مغامراتها الأسطورية مع الوحوش الخرافية، ورحلاتها عبر السموات والجنان الأرضية. وكانت الخلفية الوصفية زاخرة بكل الغرائب المذهلة والمثيرة. كذلك أعيدت صياغة غراميات إينياس بطل ملحمة فيرجيل « الانيادة » وجاسون بطل الأرجونيتيكا، على نطاق أوسع، وتفرعت منها تنويعات جديدة كما نجد فى «ترويلوس » على يدى كل من بوكاتشيو وتشوسر اللذين مزجا العاطفة الملتهبة بالواقعية الراسخة.

وكانت رواية « دون كيشوت » للروائى الأسبانى سيرفانتس (١٥٧٠ - ١٦١٦) نقطة تحول فى النظرة التقليدية تجاه أدب الفروسية الذى تخلى لأول مرة عن روحه الملحمية الجادة وتقمص ثوب السخرية من كل المثاليات الأثيرة. فقد خرج دون كيشوت فى مغامرات، وهو يتوهم أن المجال لم يزل هو نفسه المجال الذى صال وجال فيه الفرسان الأقدمون الذين قرأ عنهم أخبارهم وأراد أن يحيا على نمطها. فكان المسكين محل سخرية كل من قابلهم لأنه بدا فى نظرهم إنسانا غريبا قادما من عصر آخر لا يمت لعصرهم الواقعى بصلة. لم يكن كسائر الناس يرى الأشياء من حوله ثم يقوم بمنهجتها فكريا، بل كان عكس ذلك، يبدأ بما عنده من أفكار ومثل ليقحمها على الأشياء الخارجية إقحاما.

كان دون كيشوت فى سعيه الواهم تجسيدا لعصر مضى وانتهى، لكنه أصر على أن يستخلص من حياة الواقع ما يؤكد له وجود أوهامه. وعلى سبيل الاغراق فى السخرية من بطله جعله سيرفانتس رجلا نحيلا ضعيفا أثقل جسده بدروع لم تخلق إلا لأجساد قوية سليمة وامتطى حمارا عليلا، ومع ذلك يتوهم أنه ينطلق على جواد كجياد أسلافه من الفرسان. كل ذلك كان رموزا مكثفة تصرخ بالدلالة على أن أوان الفروسية قد فات وانتهى، ومن أراد إحياءه فى غير عصره، فعليه أن يتحمل سهام

السخرية من أبناء عصره أنفسهم. إن المفاهيم الإنسانية المتطورة تتحول إلى قوالب وقيود جامدة إذا فرضت على الحياة فرضا وأصبحت القانون الذى يحدد للإنسان ما يجب وما يجوز وما يمنع.

ذلك كان الخطأ الذى أثر على فكر دون كيشوت وسلوكه. فكلما صادفته على الطريق ظروف غير متوقعة، رجع إلى النصوص المنقولة المحفوظة، ليرى فيها ماذا يجب على الفارس أن يصنعه إزاءها ليؤدى واجبه على الوجه الذى ترضى عنه الفروسية وقوانينها. لقد كانت القصص التى قرأها دون كيشوت عن الفرسان الأسبقين، تدخل تحت بند الأساطير التى لا تتقادم مع الزمن. فهى تبدو دائما متجددة لما تحمله فى طياتها من مثل وقيم لا تتغير مع الأيام. ولذلك لم يكن شذوذا من دون كيشوت أن يتأثر بما قرأ، معتقدا دائما أنه أمام نصوص أزلية تحمل الحق والخير، وتحدد طريق الواجب الذى يجب أن يؤديه الفارس.

من هنا كان تفسير دون كيشوت للواقع كما يحسه ويعانيه على أساس من فهمه للحمة من ملاحم الماضى المجيد. بل كان يبحث عن المواقع التى يراها مطابقة للصور التى قرأ عنها فى عهود الفروسية وأمجادها. وكلما توهم أنه وجد هذه المواقع زاد إيمانه بالأفكار القديمة التى تجتاح كيانه. وحتى إذا أعجزته الحيلة عن أن يجد التطابق المنشود، بين العالم كما هو واقع والنصوص كما قرأ فى الكتب، حاول أن يقرأ ذلك الواقع الجديد قراءة تحوله بالوهم إلى ما كان ينبغى فى رأيه أن يكون عليه. وخاصة أنه ليس هناك تفسير واحد ومحدد لكل الأشياء فى الواقع، فلماذا لا يفسرها التفسير الذى يجعلها تعبر الفجوة التى حدثت بينها وبين نصوص الكتب وقيم الفروسية ؟ ! لم يواجه دون كيشوت الواقع الصلب العنيد الذى لا مناص للإنسان من الإذعان والتكيف معه، بل توهم أن فى استطاعته تكييف هذا الواقع لقيم الفروسية القديمة.

لم يستطع بل لم يحاول دون كيشوت الخروج من شرنقة الوهم التى احتوته ورأى العالم كله من خلالها، فمثلا كانت أمامه قطعان من الغنم ترعى وسط أكواخ

متناثرة، ومعها فتيات راعيات ساذجات فقيرات. وفى الحال صور له الوهم من قطيع الغنم جيشا عليه أن يواجهه مواجهة الأعداء فى ساحة القتال. ومن الأكواخ قلاعا حصينة تستحق التأهب للهجوم والغزو، ومن الراعيات الفقيرات، سيدات أرستقراطيات ممن كن فى حماية الفرسان الأقدمين.

هكذا كان خياله قادرا على تحويل الواقع إلى وهم كما كان قادرا تماما على جعل الوهم واقعا يعيشه بكل جوانحه. حتى طواحين الهواء تحولت إلى عمالقة فرضت عليه القتال فامتشق فى الحال سيفه وراح يحاربها. لكن هذا الجانب المسلى فى الرواية لا يطغى على المغزى الفلسفى منها، والذى يضعها كحد فاصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة : أي أن دون كيشوت وقع بين شقى الرحى وأصيب بانفصام الشخصية - إذا جاز لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح السيكولوجى الحديث - وذلك لأنه عاش بجسده فى عصر النهضة فى حين لم يخرج فكره وسلوكه عن إطار العصور الوسطى، ظنا منه أنه يستطيع بهذا إعادة أمجاد تلك العصور.

ولم يكن سيرفانتس بروايته « دون كيشوت » يقصد أن روح الفروسية قد اندثرت تماما، بل أوضح من خلال بطله أن الفروسية بمفهوم العصور الوسطى قد انتهت، وعليها أن تواكب روح العصر الجديد. فالفروسية ليست مجرد فارس يرتدى الدروع الثقيلة ويمتطى جوادا يقتحم المخاطر، بل هى روح ترتبط بالمثل العليا فى حياة الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان. فالفروسية جوهر وروح قبل أن تكون شكلا ومظهرا. والدليل على ذلك أنها استمرت تسرى فى أعمال أدبية كثيرة. برغم ضربات السخرية التى تلقتها على يدى سيرفانتس. فمازال معظم الأبطال التراجيديين والملحميين يتحلون بهذه الروح وإن اختلفت مظاهرها التقليدية فهي تجسيد للدافع الإنسانى فى أنقى صوره، ولن يتخلى الإنسان أبدا عن إعجابه بقيم الشهامة والمروءة والجرأة من أجل الحق والخير والجمال.

بل إن الفروسية عادت مرة أخرى بأشكالها التقليدية إلى روايات كثيرة نشرت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر. وهناك روائيون أقاموا شهرتهم على هذا النوع من

الروايات مثل الروائى الإسكتلندى، السير وولتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) الذى استقى معظم رواياته من مغامرات فرسان العصور الوسطى وغرامياتهم مع الأميرات وسيدات الطبقة الأرستقراطية. صحيح أن هذه الروايات لم تحتل مكان الصدارة بين القمم الروائية وذلك للنمطية التى ميزت أبطالها، ولمواقفها المغرقة فى المثالية والمسرفة فى العاطفية. ولفكرها الذى لا يرى فى الشخصيات سوى الايجابيات والمثاليات، بحيث تخرج من دائرة البشر الذين نعرفهم، ومع كل ذلك تظل هذه الروايات تشكل عالما غامضا مثيرا قائما بذاته.

ومن الواضح أن الكوميديا قامت بدور تصحيحى فى هذا المجال، وخاصة عندما أسرف بعض الأدباء فى تجسيد مبالغات الفروسية. ويأتى كل من شكسبير وموليير على قمة الكتاب الذين سخروا من التطرف المثالى المصطنع لطبقة الفرسان. وهما يقتربان كثيرا من سيرفانتس على أساس أن الفروسية جوهر وروح وليست مجرد شكل ومظهر، بدليل أن شكسبير الذى سخر من الفروسية التقليدية فى كوميدياته، قام بتجسيد روحها الحقيقية فى أبطاله التراجيديين والتاريخيين.

وبالرغم من أن معظم شخصيات الأعمال التى تدور حول الفروسية لا تنتمى إلى عالمنا الواقعى بصلة وثيقة، فإن قدرة الكتاب على خلق الجو الخاص بأعمالهم جعلت القراء يقتنعون بمنطقية ما يجرى إلى حد كبير. ولاشك أن الحبكة المثيرة لعبت دورا كبيرا فى إثارة حب الاستطلاع عند القارئ بحيث لم تكن لديه الفرصة ليتساءل حول مدى معقولية المواقف والشخصيات التى تمر أمام عينيه فوق صفحات الرواية. ومن هنا كان إقبال السينما العالمية - منذ اختراعها - على إخراج روايات الفروسية نظرا لشعبيتها الكاسحة بين الجمهور، واعتمادها على التسلية والإثارة أكثر من بلورتها للفكر والثقافة.

وفى العصر الحديث أخذت الفروسية أشكالا عديدة تناسب روح العصر. فقد أصبح المضطهدون من أجل مبادئهم فرسانا بمعنى الكلمة، وينطبق نفس المنهج على الرحالة والمغامرين والمستكشفين والشهداء والباحثين عن معنى وجودهم. وعندما

تقترب رواية الفروسية من قضية معنى الوجود فإن هذا لا يعنى أنها استطاعت أخيرا دخول مجال الفكر الإنسانى الجاد. وكانت روايات الأمريكى إيرنست هيمنجواى ومسرحيات يوجين أونيل دليلا عمليا على هذا الاتجاه الذى يبلور المفهوم المعاصر للفروسية. فلم يعد البطل هو الفارس المغوار الذى لا يعرف الخوف أو القلق أو الشك أو التردد، بل أصبح الفارس الذى يعانى من كل هذه الإحباطات فى مواجهة ضغوط العصر. فالفارس القديم كان ينطلق دائما إلى الآفاق البعيدة، ولا يكتفى بها بل يحاول توسيعها بقدر الإمكان حتى تتسع لطموحاته المتجددة، أما الفارس المعاصر فغالبا ما ينطلق إلى داخل ذاته ويبحر بين موجاتها المتلاطمة بحثا عن معنى وجوده. فقد أدرك إنسان العصر الحديث أن معنى وجوده يكمن داخله وليس فى فى المغامرات التى يمارسها مع الآخرين. وبذلك تغير مفهوم الفروسية من مضمون اجتماعى مادى إلى مضمون نفسى روحى. وأثبتت الفروسية بهذا قدرتها على مواكبة كل العصور.

★ ★ ★

٤٠ - القدر

يعتقد كثير من النقاد والدارسين والأدباء أن الفن أكثر قدرة على الاقتراب من القوى القدرية الخفية التى تتحكم فى حياتنا، من العلوم التجريبية والطبيعية التى لاتعترف إلا بالمشاهدة والتجربة والدليل المادى الملموس. وبرغم تقدم جميع العلوم الحديثة إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى، فإن الإنسان ما زال تحت وطأة قوى خفية نلمسها فى التأثير الذى تمارسه على حياتنا دون أن ندرى كنهها أو ندرك ماهيتها. فنحن لا يمكن أن نفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول فى حياتنا التى قد يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان. وهذا يبدو بوضوح فى الصدف التى تغير حياتنا باستمرار فهى موجودة بالفعل. وقد يفسرها البعض علميا بأنها تفاعل حتمية المكان مع الزمان بحيث يؤدى إلى الصدفة التى تؤثر فى وجودنا. وهذا تفسير علمى سليم ولكنه قاصر؛ لأن العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة، لأن هذا المعنى يختلف من شخص لآخر. بل إن العلم يعجز عن مساعدة الإنسان فى محاولة السيطرة على بعدى المكان والزمان اللذين يظل تحت رحمتهما منذ أول لحظة فى حياته حتى آخر لحظة فيها. ومن ثم فإن التفسير الأدبى المرتبط بالعامل الإنسانى يدخل فى مجال الحتمية القدرية من أمثال الصدفة والحظ والتفاؤل والتشاؤم والأحلام والتنبؤ بالمستقبل والإيمان والخوف من المجهول والقسمة والنصيب والمكتوب وغير ذلك من الظواهر اليومية التى قد يعجز العلم عن منحها دلالات معينة من خلال منهجه التجريبى. هنا يستطيع الأدب أن يصول ويجول مستغلا أدواته الوجدانية والعقلانية على حد سواء.

وقد لا يعترف البعض بوجود عنصر القدر فى حياته؛ لأنه يجب تفسير كل ظاهرة تفسيرا علميا مقنعا، لكننا نجده يعترف به فى صورة أو أخرى لأنه ليس من المهم تسميته بالقدر ولكن المهم هو الإحساس بوجود هذه القوى الخفية ولنسمها كما نشاء. ذلك أننا لا نستطيع إنكار وجود هذه القوى إلا إذا استطاع العلم مواجهة كل علامات الاستفهام الإنسانية بإجابات مقنعة، بحيث يستطيع الإنسان - مثلا - أن يقهر المرض والموت وكل القوى التى تهدد كيانه ووجوده. وهذا احتمال يستحيل إثباته علميا لأن طبيعة الحياة البشرية تتنافى مع الخلود. والمادة وإن كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم إلا أن أشكالها غير خالدة بل تتبدل بتغير الملابسات والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية. وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة فى شكل خالد مستمر. وفقدان الخلود هذا يدخل فى مجال العوامل القدرية التى تحكم الوجود الإنسانى والتى تعالجها الفلسفة والأدب والفن بصفة عامة.

ويعتبر الفيلسوف الإنجليزى برتراند راسل نفسه عالما ذريا فى مجال المنطق. وهذا يعنى كما يتصور أنه لابد من الاعتماد على التحليل للإفضاء إلى طبيعة الأشياء التى نقوم بفحصها. ويرى راسل إمكان الإنسان أن يستغل التحليل إلى أن يصل إلى أشياء يعجز أمامها التحليل، وهى ما يسميه بالذرات المنطقية. وهذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة، وإنما هى ذرات فكرية تصنع منها الأشياء. ويعتقد راسل أن الفلسفة لن يكون لها غدا ما كان لها من أهمية عند الاغريق أو فى العصور الوسطى، ويتنبأ باحتمال أن يحرم العلم الفلسفة من أهميتها.

ويمكن أن نضيف إلى قول راسل أنه إذا كان التحليل العلمى سيقف عاجزا أمام إدراك كنه هذه الذرات المنطقية،وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها، فإنه لن يستطيع حرمان الفن من السحر الكامن فيه. هذا السحر الذى يتسلل إلى الذرات المنطقية عند الإنسان من خلال تيار الشعور واللاشعور. وليس السحر هنا

نكسة إلى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن» :

« إن السحر تمثيل، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية، فهى تستحضر للقيام بمثل هذا الدور، وتتزود بالنشاط السحرى وما فيه من قوة خلاقة، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الإنسان، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم، وأى مجتمع - مثل مجتمعنا - يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر إما قد أخطأ فى هذا الظن أو هو مجتمع ميت، فى حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء ».

وعندما يقوم الأدب بتجسيد قوى القدر فى الأعمال الأدبية فإنه بهذا لا يتنافى مع العلم ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته. هى أدوات لا يهم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة. والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الإنسانية وهو هدف يسعى إليه كل من العلم والفن الذى يستخدم الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيه. ذلك أن التحليل العلمى للبحث ما زال عاجزا عن تفسير وتحليل هذه القوى القدرية. أما العمل الفنى فيتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء؛ لأن سحر العمل الفنى سيظل فى هذه اللمسة من الغموض. هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها.. وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى القدرية فى أنفسنا. أى أننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية. والفنى يمنح الإنسان القدرة على النظر داخل كنه هذه القوى من خلال البناء الدرامى المجسد أمامه. ولكن هذا لا يستدعى تفسير كل صغيرة وكبيرة فى العمل الفنى وإلا قتل روح السحر الكامنة فيه كما يقول رولان بارت فى كتابه« النقد والحقيقة » : « مهما ذهب

النقد في تفسير العمل الفنى، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن فى أعماقه وأحيانا تؤدى محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفنى من إمكانية إضافات جديدة ».

من هنا كان أهمية الصنعة والأسلوب عند الأديب. فهما معًا يشكلان عملية ارادية تنظيمية تسمح للأديب بالتحكم فى فنه وأدواته، ولابد أن يكونا فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة إلى العالم، فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو فى أعماله علاقة حية من نوع خاص بينه وبين العالم. كذلك فإن الفن امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على مجرد تقبل الأمر الواقع وما تأتى به الأيام. فمن طبيعة الفن محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيها ويسيطر عليها .إن كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد القدر وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان أو تهديد بإفنائه فى أية لحظة، أو بعبارة أخرى صراع ضد سلطان الموت. وعندما يستطيع الفنان إحالة العمل الفنى إلى شىء إنسانى فإنه يجعل للشىء صفة الوجود : أى يستطيع أن يضفى على عمله الفنى مثلا لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع، وفيما يحيط به، فيصبح العمل الفنى عندئذ فى نظرنا شيئا آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى وعدم التحدد وانعدام المعنى وطغيان القدر، أى يصبح شيئا إنسانيا استطاع أن يفلت من طائلة الفناء.

ولعل معظم المآسى المسرحية والروائية كانت بمثابة صرخة فى وجه هذه الحتمية الصماء التى أوجدت القوة التى اصطلحنا على تسميتها بالقدر. فالزمن يسير فى اتجاه واحد ولا يمكن أن يتراجع أبدا. وذلك هو السبب الأول فى وجود العنصر المأسوى فى الحياة الإنسانية. فالإنسان لا يستطيع إصلاح الخطأ بإعادة الماضى، فمتى حدث الخطأ أصبح ملكا للماضى الذى لن يعود. إن البطل التراجيدى يكره الزمن لأن دورته صماء لا تعبأ بآلام الإنسان، ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو للحظة. والتراجيديا تجسد مواجهة الإنسان للقدر حين يصارعه إلى آخر لحظة فى حياته برغم أنه يعلم جيدا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدما.

من هنا نشأ مفهوم البطل التراجيدى كما عرفه أرسطو وأقام عليه نظريته فى التطهير. إنه البطل الذى يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق وفى الوقت نفسه ينذر حياته ثمنا لتحقيق هذا الهدف برغم استحالته، وكأنه يريد إرجاع عجلة الزمن إلى الخلف حتى يصلح ما أفسده الدهر. إنه يريد أن يثبت إرادته أمام قدره المحتوم فى حين أنه يتساوى تماما مع كل المخلوقات الأخرى فى موقفها من القدر. بل إنها أسعد حظا منه لأنها تعيش بدون تلك الشرارة المحرقة التى نطلق عليها الإرادة والتى تلهب ظهره بسياط من نار فى كل لحظة يعيشها.

إن البطل المأسوى يعلن تحديه الواضح والصريح للقدر الذى لا يمنح الإنسان الفرصة الكاملة حتى يثبت وجوده كما يراه. ولعله يثير فى أنفسنا العطف عليه لأننا نود بدورنا أن نثبت إرادتنا فى مواجهة القدر. لكننا نخاف من مصير البطل لأنه لم ينجح إنسان من قبل فى تغيير مصيره وتحويله إلى وجهة أخرى. لذلك فقد قضى على نفسه بالفناء فى اللحظة التى قرر فيها إثبات ارادته. ونحن لا نملك فى مواجهة البطل التراجيدى سوى الشعور بالعطف نحوه والخوف من مصيره لأنه يشترك معنا فى الخصائص البشرية بكل ثغرات ضعفها، لذلك نتخيل أنفسنا فى مكانه بحكم أن هذا احتمال قائم. من هنا كان إحساس التطهير الذى تمارسه التراجيديا على وجداننا من خلال أحاسيس العطف والخوف التى تقترب بنا من قوى القدر الغامضة دون أن نصاب بأذى حقيقى لأن البطل يتحمل الأذى والموت ويتحدى القدر نيابة عنا.

أما بالنسبة للقدر فى الرواية فيقول إدوين موير فى كتابه « بناء الرواية» إن تحكم القدر يبدو على أشده فى الطريقة التى يتصرف بها فى الحياة الإنسانية فى الرواية التسجيلية. أما الشخصيات فى الرواية الدرامية فتموت فى الوقت المناسب كما يقول نيتشه. فالكابتن أهاب ومايكل هنشارد وكاثرين إيرنشو يغادرون الحياة كلهم فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد. ولكن الأمير أندريه يموت فجأة بطريقة عرضية فى الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله.

هنا يتساءل بيرسى لبوك فى كتابه « حرفة الرواية» عن المعنى أو المضمون أو ما يجب أن يسميه بالمغزى الأخلاقى فى الرواية ؟ فإذا كان للإرادة الإنسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير أندريه الفجائى، ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى. وفى الواقع فإننا أحسسنا من وراء موت الأمير أندريه الفاجع غير المنطقى وإن يكن ذلك بطريقة غامضة، أن تولستوى قد أدرك أو كان يحاول إدراك وجود قانون ربما كان ضروريا يرجع إليه هذا الموت المفاجئ ذو المغزى فى حياة واحدة. وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية التسجيلية. وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى يحتوى كل شىء: الحياة والموت، والفوز والهزيمة. يحتويها نظريا فى نسب ثابتة مقننة، إلا أنه يطلقها فى لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية.

وهذا القدر لا يمكن إدراكه بل يحسه الإنسان بالإيمان والحدس، كما أنه خفى وغامض وميتافيزيقى، يقسم كل ثواب وعقاب ولكن طبقا لشروطه وقوانينه الخاصة، وبالطريقة التى تبدو للإنسان عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى. أما فى الرواية الدرامية فالقدر ظاهر، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر ونرضخ له، على النقيض من ذلك تقف الرواية التسجيلية فعندما يكون العالم الإنسانى واضحا ومباشرا فإن القدر يظل غامضا، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس من الإيمان بقوانينه التى لا تدرك. فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر مفهوم دينى فى معظم الأحوال وخاصة فى العصور الأولى. إن تلك القوة التى تقسم المخاطرة والألم والعمل والمتعة والموت كأنها من عالم خفى، توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام، أو لعلها أوجدت فى وقت ما، تلك الآلهة المعينة التى كان يمكن أن تقدم إليها مثل هذه القرابين.

إن الروايات التسجيلية القديمة الكبيرة مثل قصة داود وملحمة الأوديسا روايات دينية أو هى على الأقل من ذلك النوع الذى يسميه لبوك ومعه موير نوعا دينيا، فى مفهومها للقدر، ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشرى على « التأجيل الارادى للانكار » قد ضعفت. فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام» أو « حكايات الزوجات

العجائز» ليس إلا انعكاسا لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها. فالايمان بجدوى التكفير عن الذنب قد ولى إلا أن الإيمان بشىء ما وراء الحركة العرضية للحياة الإنسانية ما يزال باقيا، ومعه ذلك التأجيل الإرادى للإنكار الذى نسميه بالرضا والاستسلام. وسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية جيدها ورديئها لأنه صورة « لدورة الميلاد والنمو، فالموت والميلاد من جديد» لا تتم إلا إذا تضمنته وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق.

ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية يعترف بالقدر الذى ينكشف فى العالم. وهذا اللون الخاص من الإيمان ليس مطلوبا منه. إنه يرى الحدث علة ومعلولا، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين. وينبغى أن يكون للعلة والمعلول كليهما حقيقة خارجية وداخلية فى الرواية الدرامية إذا لم يكن مجرد عمل آلى بحت، كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى. وينبغى أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن إدراكه.

إن الأدب فى محاولة تجسيده لقوى القدر من خلال الأعمال المسرحية والروائية يساعد الإنسان فى التقرب منها واستيعابها بقدر الإمكان، مستخدما فى ذلك أدوات الفكر والفن التى تتعامل مع الحس والحدس والوجدان، والتى يتجنب العلم استعمالها بحكم اعتماده أساسًا على العقل. وإذا كانت الأعمال الأدبية قد عجزت عن إعطاء الإنسان إجابات شافية عن كل علامات الاستفهام التى تتراقص منذ بداية التفكير الإنسانى حول عنصر القدر، فيكفيها أنها كانت أسبق أدوات الفكر إلى التعامل مع هذه القوى الغامضة المحيرة. ولا شك فقد أضاف هذا التعامل أضواء وأبعادا إلى مفهومنا للقدر لم تكن متاحة بدونه.

★ ★ ★

٤١ - القلق

اصطلح معظم الناس فى عصرنا هذا على أن القلق الذى نعانيه وينهشنا من الداخل مرض العصر لدرجة أن العصر كله سمى بعصر القلق. والكتب التى صدرت فى علاج القلق فى الخمسين سنة الأخيرة لا يمكن حصرها، ولكن يكفى أن نذكر كتاب ديل كارنيجى الشهير « دع القلق وابدأ الحياة» الذى أكد فيه أن القلق والحياة ضدان لا يمكن أن يجتمعا، وأن الإنسان الذى يريد أن يعيش حياة حقيقية لابد أن يتخلص من القلق أولا.

ولكن كارنيجى وأمثاله نسوا أن هذا القلق المرضى هو من نتاج العصر الحديث والحياة المعقدة المرهقة التى نحياها، وأن هناك قلقا صحيا لا غنى للإنسان عنه، لأنه الطاقة التى تدفعه دائما لتطوير حياته وتحسينها. وأن هذا القلق بدأ مع بداية الإنسانية وتجسد فى نقاط التحول المصيرى التى مرت بها بطول تاريخها. ذلك أن تطور الحضارة الإنسانية كان بدافع القلق الصحى نحو الأفضل والأقوى والأجمل.

وقد استطاع الأدب منذ عصر هوميروس تجسيد هذا النوع الصحى من القلق سواء فى الشعر أو المسرحية أو الرواية. وعندما بدأ العصر الحديث بتعقيده وصعوبته واضطرابه من جراء الثورة الصناعية وتقسيم العمل وضياع الإنسان فى مواجهة القوى الجديدة بدأ علم النفس فى إلقاء الأضواء على هذا النوع الجديد من القلق الذى لم تعرفه العصور السابقة على وجه التحديد. ومن خلال العلاقة الحميمة بين الأدب وعلم النفس ظهرت أعمال أدبية تجسد مظاهر القلق المرتبطة بالكبت والملل والهستيريا وغير ذلك من الأمراض النفسية والعصبية التى عرفها الإنسان المعاصر.

وأسباب القلق ونتائجه لا يمكن حصرها لكثرتها وتعددها وتنوعها؛ ولذلك يجد فيها الأديب المعاصر مادة خصبة لأعمال متجددة. فقد ترجع أسباب القلق إلى الحياة الجنسية الهزيلة، أو الجحود، أو القمع، أو الكراهية، أو الخوف، أو الإحساس بالذنب أو زيادة الانشغال، أو الشعور بالضغوط المتزايدة، أو الصراع الاجتماعى والاقتصادى، أو التشاؤم من المستقبل... إلخ. وقد عبر معظم الأدباء عن هذه الحالات المرضية باستخدام الإسقاطات التى تتجسد فى سلوك الشخصيات وتصرفاتها فى حياتها اليومية.

وهناك من الأدباء المعاصرين من أقام بعض قصصه على منهج يعالج هذا المفهوم أساسا. فقد وصف جون إيرفين فى إحدى قصصه كيف يؤدى الموقف الاقتصادى الراهن وما يصحبه من زيادة انشغال وقلق وهم، إلى أن تفقد الحياة فى نظر صاحبها كل طعم. كان مستر تيمس كاتبا فى أحد مكاتب لندن، وكانت تتردد على ذهنه باستمرار فكرة تتلخص فى: « ماذا يحدث لو وجد نفسه فى يوم من الأيام عاجزا عن العمل ؟! » وكثيرا ما كان يستيقظ من نومه فزعا صارخا من حلم رآه فى منامه ورأى فيه أنه قد فصل من عمله.

وأصبحت هذه الفكرة وهذا الرعب، شغله الشاغل طوال أيامه. وبمضى الأيام انتزع القلق الطاغى خير ما عند الرجل من إمكانيات. كان يحس فى قرارة نفسه بدافع يدفعه أحيانا إلى المغامرة ويطلب منه أن يفعل شيئا يثبت به وجوده وأنه على قيد الحياة، لكن قلقه الدفين وخوفه من المغامرة بوظيفته كان كفيلا أن يسلمه لمزاجه السوداوى، ويضيف بذلك قلقا جديدا إلى ما لديه من مخاوف كثيرة.

لقد فكر يوما فى الزواج، ولكن فكرة احتمال أن يصاب بمرض أو أن يطرد من عمله بعد أن تصبح له زوجة وربما أولاد يعولهم، كانت كفيلة لأن ترده إلى كآبته القديمة. ثم وقع المحظور وفقد الرجل وظيفته وضاع ما ادخره فى سالف حياته ثم دهمه المرض. وذكر الطبيب فى تقريره أن أيام الرجل فى الحياة معدودة. وكم كانت دهشة الطبيب لما أحدثه هذا النبأ فى نفس الرجل من راحة وهدوء إذ أخذ يردد «شكرا لله لقد استرحت الآن » ومات مستر تيمس بعد ذلك بثلاثة شهور.

وقبل إيرفين كان تشيكوف رائدا فى هذا المجال وخاصة فى قصصه القصيرة. فكان البناء الدرامى فى معظم قصصه ينهض فى فكرة تطرأ على بال البطل بفعل قلقه وحساسيته تجاه الآخرين. وسرعان ما تترسب هذه الفكرة فى اللاشعور ثم تنعكس على تصرفاته التى تتوالى فى سلسلة منطقية الحلقات إلى أن تصل إلى نهايتها الحتمية، هذا فى الوقت الذى ندرك فيه أن الشخصيات المحيطة بالبطل لا تدرى شيئا عن أوهامه وقلقه. ولعل أشهر قصتين قصيرتين لتشيكوف فى هذا المجال قصة « موت موظف » و« مروجو الإشاعات». فى القصة الأولى يحدث أن يعطس موظف فى قفا رئيسه، ويظن أن الطامة الكبرى قد وقعت على رأسه، ويظل يعتذر لرئيسه طوال القصة لدرجة أن الاعتذار يتحول إلى مطاردة، فى حين أن الرئيس، لم يعر أن التفات سواء إلى العطس أو الاعتذار لأن الموضوع أساسا لم يشغل باله. ولكن الموظف وقع ضحية الاحساس بالذنب والخوف من العقاب والقلق على المستقبل. ويظل هذا الإحساس فى التضخم حتى ينتهى بموت الموظف فعلا.

وفى القصة الثانية يحدث أن يحضر أحد المدرسين حفلا أقامه زميل له فى بيته ودعا إليه كل هيئة التدريس. وكان بطل القصة مغرما بحساء السمك الذى رآه بالمطبخ فلم يتمالك سوى أن يرتشف رشفتين منه. ولكنه شعر أن صوت الرشفة كان تماما مثل القبلة الساخنة وخاصة أن الطباخة كانت امرأة جميلة واقفة بجواره تبتسم. وبدأ القلق يساوره من أن الزملاء الجالسين فى الغرف المجاورة لابد أن يكونوا قد سمعوا الرشفتين وظنوا أنه قبل الطباخة فخرج إليهم وبدأ فى نفى هذا الظن أمامهم واحدا واحدا. خاصة أن قلقه جعله يتصور سوء الظن فى أعينهم، فى حين أنهم لم يسمعوا ولم يدركوا شيئا فى الواقع. ولكن بحكم أن القلق يأتى دائما بنتيجة عكسية، فقد أصبحت قبلات المدرس للطباخة فى اليوم التالى حديث كل الناس.

وقد وجدت كل من التراجيديا والكوميديا مادة خصبة فى أنواع القلق المتعددة التى تنهش الانسان، بل إنهما امتزجتا فى معظم الأحيان فى محاولة لبلورة هذا التعدد والتنوع. ولعل فى موقف العانس التى تبحث كل ليلة عن لص مختبئ تحت سرير نومها صورة من هذه التراجيديا النفسية والكوميديا الاجتماعية .

وكان الإحساس اللاشعورى بالذنب وما يتصل به من عدم استقرار ومخاوف لا إرادية وشك وريبة من المضامين المفضلة عند كثير من كتاب المسرحية والرواية المعاصرين. فالإنسان الذى يشعر بذنبه يعيش فى حالة مستمرة من القلق والحيرة والتوتر والصراع وعدم الملاءمة والشعور بالنقص تجاه الآخرين. وهذه كلها تشكل مضمونا فكريا خصبا للأديب. والإحساس بالذنب قد يكون شعوريا أو لا شعوريا. فقد ينجم عن عمل إجرامى قام به الفرد ويذكره تماما. وهذا الوعى المباشر للجريمة هو الذى يجعله فى حالة خوف من ضميره ومن القانون. ومن ناحية أخرى قد يكون الشعور بالذنب مجرد إحساس لا شعورى مؤلم، تمتد جذوره إلى عمل قام به الشخص أيام طفولته، فتنتج عنه عقدة الذنب التى تكون فى عقله اللاشعورى. وكثيرا ما نجد شخصيات مسرحية أو روائية تصف حياتها بأنها أصبحت لا طعم لها وأنها لم تعد تستحق الاهتمام، وهى بذلك إنما تعبر عن قلقها الدائم المستمر الذى تحاول جاهدة تتبع مصادره.

وهذا الإحساس بالذنب لم يكن مقصورا على العصر الحديث، بل هو مرتبط بضمير الإنسان أساسا. لذلك لا يفيد كثيرا أن نأخذ المريض بالنصح والإرشاد والكف عن القلق. فليس بين الناس من يحب أو يرضى عن قلقه أو يرغب فيه، وليس أيضا بينهم من يرغب فى حياة التوتر النفسى المستمر، والثورة والغضب لأتفه الأسباب. ولايكون الفرد كذلك إلا إذاكانت نفسه مثقلة بفكرة مخيفة أو عقدة تخفى على شعوره. وقد يعلم الفرد أحيانا ما لديه من اضطراب إلا أنه لا يقوى على مواجهته. فمن العبث مثلا أن نخبر ليدى ماكبث أن تكف عما يساور نفسها من قلق وهم. فقد كان يجرى فى نفسها صراع بين ضميرها ومشاركتها فى جريمة خسيسة. وقد جسدت الأعمال الأدبية الفكرة الجوهرية التى تؤكد أنه مالم يحل هذا الصراع بطريقة أو بأخرى فليس من سبيل إلى وصول الشخصيات بر الأمان والطمأنينة والراحة. ولذلك نأت كل الأعمال الناضجة عن النصح والوعظ والإرشاد .

هذا عن القلق المرضى الذى تبلورت ملامحه فى العصر الحديث، وأصبح من أبرز سماته، أما عن القلق الصحى فقد تتبعه الأدب على مر العصور، وخاصة من

خلال المسرحيات والروايات التى تسرد المعاناة التى مر بها رواد الفكر والفلسفة والعلم والأدب والفن وغيرهم فى مختلف مجالات الحضارة، فكل رائد فى مجاله لا يرضى بالواقع بدافع من طبيعته القلقة، ذلك أنه يطمح دائما إلى المثال، وخاصة أنه يرى ما لا يراه الناس العاديون التقليديون الذين تستغرقهم مطالب حياتهم اليومية وضغوطها فلا يرون أبعد من موطئ أقدامهم، ولذلك يصبح قلقهم قلقا شخصيا بحتا يزول بمجرد تلبية هذه المطالب أو التخفف من هذه الضغوط.

والأديب الذى يتخذ من القلق مضمونا لأعماله، يحس بوطأة القلق من أجل الآخرين، وليس من أجل نفسه فحسب، إنه يرى اللحظة الراهنة فى إطار العصر كله، وبذلك يستشرف آفاق المستقبل. وعندما يكشف عن السلبيات التى يمكن أن تستفحل بمضى الأيام لابد أن ينتابه القلق ويبدأ فى دق أجراس التنبيه والإنذار. وقد ينزعج التقليديون المتطامنون لهذه الضجة التى يحدثها الأديب ويرون فيه شخصا مقلقا للراحة، أو بومة تنعق في وجوههم بالويل والثبور وعظائم الأمور. . وقد يصيب الأديب من هذا النفور أو العداء أضرار شخصية ولكن شعلة القلق التى تحترق داخله لا تسمح له بالتهاون أو التغاضى أو التجاهل أو اللامبالاة. فقضاياه ليست شخصية بل قومية وإنسانية، ولن يستريح إلا بتوصيل الرسالة، حتى لو دفع حياته ثمنا لرسالته.

وفى كثير من الأعمال الأدبية كان هذا القلق الخلاق وراء معظم المآسى والمحن التى مر بها رواد الحضارة الإنسانية على مر التاريخ وفى مختلف البقاع. فكم من عالم اكتشف نظرية جديدة قلبت الموازين السابقة كلها رأسا على عقب، وعندما وقع فى مواجهة مباشرة مع السلطات أصر على نظريته حتى الموت ؟ ! وكم من عالم ظل يلهث وراء اكتشاف فيروس غامض محير خطير حتى قضى عليه هذا الفيروس ؟! وكم من فيلسوف طورد أو لقى حتفه لقاء تنوير عقول الناس وتعرية الخرافات والخزعبلات والادعاءات وكل مظاهر الدجل والشعوذة ؟! وكم من أديب نشر عملا له وهو يعلم جيدا أنه فتح على نفسه باب الطوفان الذى لابد أن يغرقه ؟!

وكم من فنان أصر على عمله الفنى الذى صدم مجتمعه كله وجلب عليه عداءه، ومع ذلك لم يعبأ وسار فى طريقه متحملا كل النتائج ؟!

والمناجاة أو المونولوج النفسى فى المسرحيات، وتيار الشعور واللاشعور فى الروايات، كل هذا يوضح لنا أن رواد التطور الحضارى كانوا يجدون لذة وتحقيقا لوجودهم الحقيقى فى الاكتواء بنار القلق، تلك النار التى يرون على ضوئها المبهر آفاقا وأبعادا من الصعب أن يدركها من انشغلوا بقضايا حياتهم الشخصية الضيقة. ويقول بعض الباحثين إن الأدباء والمفكرين إذا لم يجدوا ما يقلقون من أجله فإنهم يبتكرونه ابتكارا، ذلك أنهم إذا فقدوا شعلة القلق الخلاق داخلهم فإنهم يفقدون دورهم الريادى فى حياة الناس.

وكان فحول الشعر العربى أسبق أدباء العالم إلى بلورة قضية القلق الخلاق الذى يدفع المثقف الرائد ثمنه من راحته وسعادته وحياته. يكفى أن نذكر على سبيل المثال بيتين لأبى الطيب المتنبى قال فى الأول :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله   وأخو الجهالة فى الشقــاوة ينعم

وفى البيت الثانى قال :

وأتعـب خلـق الله مـن زاد همه   وقصر عما تشتهى النفس وجده

إن الأدباء والمفكرين الأصلاء يفضلون جحيم القلق الخلاق على جنة الجهالة المطمئنة التى تكلم عنها المتنبى. ويبدو أن الأدب قد حل معادلة صعبة عندما استفاد فى ابداعه بقوى القلق الخلاق من أجل مساعدة الإنسان على التخلص من كل أعراض القلق المرضى المدمر. ولعل هذا الإنجاز يرجع إلى اكتشافات فرويد فى علم النفس، وخاصة أنه تتبع المخاوف التى تجتاح الطفل منذ بداية حياته داخل كيان الأسرة التى تشكل كيان المجتمع ككل. ورأى فى الأسرة مشهدا لمسرحية متكررة لها آثارها العقلية والعاطفية التى تستمر مدى الحياة وكان من رأيه أن تغير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليس له أثر كبير فى حل مشكلات الانسان النفسية الأساسية، فى حين أن بعض الثقافات الراسخة كانت من القسوة والجمود

بحيث لم تخف عداوتها الصريحة لرغبات الإنسان الطبيعية. كذلك فإن التنافس الشديد على الثروة، والمكانة الاجتماعية، وعدم الاطمئنان للمستقبل، والافتقار إلى الحب واحترام الذات، كل هذه الاحباطات اعترف فرويد بآثارها الخطيرة المتزايدة على حالة القلق التى يعانيها الإنسان المعاصر.

وقد ركز فرويد على النتائج المترتبة على زيادة تعقيد الحياة المدنية الناتجة عن نمو معرفة الإنسان وازدياد سلطانه على الطبيعة المادية، وهو يقول إن الإنسان قد حقق حلمه القديم بسلطان يشبه سلطان الآلهة القديمة دون أن يبلغ حكمة الآلهة أو سعادتهم. ذلك أن العلم الطبيعى قد زاد من قدرة الإنسان على العنف والتدمير، ومن ثم زاد من نواحى قلقه واضطرابه، فى حين ظلت معرفته بنفسه وقدرته على تنظيم حياته العامة والخاصة بالتفكير الواعى على حالتها الفجة البعيدة عن النضج.

وهذا القلق الناتج عن التسليم بأن التفكير الخير قد فشل حتى الآن فى تحقيق الحياة الإنسانية، كان ميراثا ورثه فرويد عن المرحلة الأخيرة من عصر الرومانسية، المرحلة التى رفضت يقين عصر التنوير والثورة. غير أن قلق فرويد لم يكن عديم الأمل، كما أنه أكد على ضرورة عدم استسلام العقل للهوى وما يحمله من هواجس وقلق وتوتر. فعلى النقيض من ذلك، فإن الأمل الوحيد الذى راوده تمثل له فى زيادة قدرة التفكير الواعى والعلم، وتوسيع مجالهما حتى يمكن تنسيق مطالب الغريزة والحضارة داخل الذات الفردية وداخل المجتمع، ومن ثم نصل بالقلق المرضى إلى أقل قدر ممكن منه، فى الوقت الذى نفسح فيه المجال للقلق الخلاق.

وكانت هذه هى النغمة الأساسية التى جسدها الأدب فى كل أعماله التى اتخذت من القلق - سواء المرضى أو الخلاق - مضمونا لها. صحيح أنه استفاد من علم النفس، لكنه استخدم أدواته الفنية فى التجسيد الدرامى الذى أحال القلق من مجرد شبح أو وهم خفى غامض إلى تجربة إنسانية ذات أبعاد محددة ملموسة.

★ ★ ★

٤٢ - الكون

كـان مـوقف الإنسـان مـن الكون أو مـوقف الكون من الإنسـان أحـد الملامح الرئيسية التى شكلت الفكر الأدبى العالمى. وقد رسخت الدراما الإغريقية فى أذهان الناس أن الجانب المأسوى لهذا الموقف يرجع إلى عدم قدرة الإنسان على فهم الكون الذى يعيش فيه سواء أكان هذا العجز يعود إلى قوى ميتافيزيقية كالقدر فى التراجيديا، أم إلى قوى مادية كالمجتمع فى الكوميديا. وظل هذا الاعتقاد شائعا بين الأدباء والمفكرين إلى أن جاء نيتشه فانتقل العجز أو الخلل من الإنسان إلى الكون نفسه، أو فى علاقة الإنسان به، أو فى انعدام علاقة الإنسان به. وبعد ذلك علت نغمات الاغتراب والعزلة والوحدة واللامبالاة واللاانتماء والعبث واللامعنى. وأعلن الوجوديون الفرنسيون أن الحياة عبثية ولا جدوى فى البحث عن معنى لها، فى حين رأى ألبير كامى فى سعى الإنسان وراء معنى وجوده تكرارا لأسطورة سيزيف الإغريقى الذى حكمت عليه الآلهة برفع صخرة إلى قمة الجبل كل يوم، وبمجرد بلوغه قمة الجبل بالصخرة، كانت تتحدر إلى السفح ليحملها مرة أخرى إلى القمة وهكذا إلى ما لا نهاية.

ولكن يبدو أن كل محاولات الفهم أو الرفض أو اليأس كانت تأكيدا ملموسا لعجز الأدباء والمفكرين أنفسهم عن فهم علاقة الإنسان بالكون. فالقضية تكمن أساسا فى أن طموح الإنسان يبدو وكأنه أكبر وأشمل وأعمق من قدراته العقلية والروحية. فهو يحاول استيعاب كل شىء. وعندما يعجز فى مهمته - وهذا شىء محتمل دائما لطبيعته البشرية الناقصة - فإنه سرعان ما يلوم الكون نفسه ويتهمه بالخلل وفقدان المعنى والجدوى. فى حين أن قوة الانسان لا تتجلى إلا فى ساعات اعترافه بضعفه. ولكنه لا يريد أن يعترف أنه مجرد جزء من كل، وأنه من المستحيل للجزء أن يستوعب

الكل. فقد استمرأ الإنسان الفكرة التى تؤكد أنه محور الكون كله، فهى تشبع غروره وتثبت وجوده، وتدعم كيانه وسط هذا الكون الشاسع الغامض المحير.

وفى العصر الحديث تفرعت تنويعات عدة من هذه القضية الغامضة، فقام الناقد الإنجليزى أ. أ. ريتشاردز بتأويل عبارة « كل شىء على ما يرام» أو « الدنيا بخير » على أنها تعنى « الجهاز العصبى بخير» ومعنى هذا أن الإنسان الذى ينجح فى التكيف مع الحياة بطريقة أو بأخرى يستطيع أن يدرك معناها الخاص به وحده. فليس هناك معنى واحد مطلق مجرد للكون، وإنما معناه يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع وعندما ينجح الإنسان فى الوصول إلى درجة معينة من الانسجام مع الكون، فلابد أن يكون جهازه العصبى فى منتهى الكفاءة والتناغم لأنه استطاع التخلص من الصراعات والإحباطات التى تصيب من فقدوا القدرة على الانسجام مع الكون.

وإذا لم يكن ثمة انسجام بين الإنسان والكون، فهو يضع اللوم على من يشاء، ونادرا ما يكون موضوعيا ويحمل نفسه مشقة اللوم. وعندما يتذمر الإنسان من أن الكون كبير ومعقد وغامض جدا، فإنه يعنى أنه لا يستطيع أن يدخله بانسجام فى رأسه. وعندما يشكو الإنسان من ضآلته، فإنه يعنى أنه لا يستطيع تحديد مكانته بانسجام فى الإطار العام للكون. ولعل كل هذا الاضطراب يرجع إلى الفلسفات المتعددة والمتناقضة التى حاولت تفسير علاقة الإنسان بالكون. وكان من الطبيعى أن ينتقل هذا الاضطراب إلى الأدب بحكم العلاقة العضوية بين الفلسفة والفكر الأدبى.

فالكون فى الفلسفة – مصطلح أرسطى يراد به حصول الصورة فى المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها. ويسمى الكون أحيانا بالعالم أو الوجود بوجه عام : أى مجموع الأجسام الطبيعية كلها من أرض وسماء. ولقد عرف الجرجانى العالم بأنه كل ما سوى الله من الموجودات. وهناك العالم الأكبر أو الماكروكوزم الذى يضع الكون فى مقابلته لجزء صغير منه يمثله من بعض الوجوه مثل : الكون فى مقابل الإنسان.

والماكروكوزم يقابل الميكروكوزم أو العالم الأصغر. ويبدو هذا التقابل فى المذاهب الفلسفية التى تقول بالتناظر بين أجزاء الإنسان وأجزاء الكون، أى أن الإنسان عالم صغير فى مقابل الكون. أما الوجود فلابد أن يتحقق فى الذهن أو فى الخارج، ومنه الوجود المادى، أو فى التجربة، والوجود العقلى أو المنطقى.

ونظرا لغرام الأدباء بكل ما هو غامض ومحير، فقد أصبحت العلاقة بين الإنسان والكون مجالا يصولون فيه ويجولون. وقام كتاب المأساة بالدور الأكبر فى هذا المجال. فالأديب بطبيعة تكوينه من أولئك الناس الذين يعيشون فى عالم داخلى أو باطنى فسيح حافل بالمشاعر والتصورات والتأملات التى تمتد لتشمل الكون كله. وإذا دخلنا عالم أى أديب فإننا نجده يجتاز ظلمات داخلية مثقلة بالحزن والألم، وذلك مهما بدا عالمه مشرقا مبهجا من الخارج. فالإنسان فى نظره ليس سيد مصيره وإن كان يتصور أو يتوهم أنه محور الكون. ولعل فيلسوف الوجودية سورين كيركجارد الذى عاش فى الفترة بين عامى ١٨١٣ - ١٨٥٥، كان خير من عبر عن هذه القضية الغامضة عندما خاطب الإنسان بقوله : « لا، لن تخرج من هذا العالم، ستدخل فى بيت من بيوت المجانين لترى هل تكشف عبقريتهم سر الكون. إن الناس يصيحون خوفا عندما يعرض البطل حياته للموت فى سبيل فكرة : هذا جنون ! كلا، هذا خطأ ».

أى أن الأداة الوحيدة التى يمتلكها الإنسان لفهم هذا الكون عاجزة عن القيام بهذه المهمة. ومع ذلك يصر الإنسان على استخدام عقله فى فهم الكون. ولعل معظم مشاهد المناجاة الانفرادية التى يقوم بها أبطال المآسى فوق منصة المسرح تدل على هذه الحيرة. وقد حاول جان بول سارتر أن يخرج من هذه الحيرة بفلسفته الوجودية التى تسخر من الإنسان الذى يكتفى بإلقاء التساؤلات فى وجه الكون فى انتظار إجابة شافية لن تأتى. إن من ألزم الأشياء للإنسان أن يختار موقفه وطريقه فى الحياة، ويتحمل مسئولية اختياره ثم يقوم بنصيبه من المسئولية البشرية العامة. فلابد للإنسان من أن يرتبط بمسئوليته ويقوم بواجبه بدلا من التسكع بالتساؤلات والصرخات التى لا جدوى منها.

وانعكس هذا الاتجاه على مفهوم سارتر لوظيفة المسرح. فإنه يتحتم على الأديب أن يؤلف لإيضاح أفكار ونظريات والدفاع عنها، أما أن يضاعف حيرة الإنسان فإنه بذلك يزيد الطين بلة. إن الأدب الإنسانى الجاد يوجه نظر الجمهور إلى المشكلات الحقيقية الجادة، ولذلك يرفض سارتر المسرح الخفيف، أو مسرح التسلية الذى من شأنه تضييع الوقت وإهدار الطاقة الفكرية.

وليس معنى هذا أن شخصياته المسرحية قوالب فكرية جامدة لا تكتسب الحياة إلا بالقدر الذى يصب به آراءه عليها. ولكنها شخصيات حية ذات كيان مستقل عن النظريات التى تصورها، وهى تصنع الأسئلة وتمضى باحثة عن الجواب، أو تخلق المشكلات وتسعى فى طلب الحل. والمسرحية عنده - وعند معظم كتاب المسرح الحديث مثل إبسن وشو وبريشت وغيرهم ممن عالجوا قضايا المجتمع المعاصر - إنما هى مشكلة مشتركة بين شخصيات المسرحية والجمهور. وقد يرضى الجمهور عن الحل أو لا يرضى عنه، بل قد لا يكون هناك حل أصلا، لأن الكثير من مشكلات الحياة والوجود لا تعرف الحلول، ولكن الذى لا شك فيه أن سارتر يعرف دائما كيف يدفع القارئ والمتفرج داخل المشكلة نفسها، وما يراه على خشبة المسرح إنما هو محاولة لمناقشتها أو حلها، وعلى المتفرج بعد ذلك أن يواصل التفكير لحسابه.

ولعل الأسلوب الوحيد - فى نظر سارتر - الذى يمكن الإنسان من تحديد علاقته بالكون، أن يكون له رأى، ولابد أن يلتزم بالدفاع عنه مهما كان هذا الرأى. وإذا تخلى الإنسان عن ذلك تخلى فى الوقت نفسه عن نصيبه من المسئولية. وليس أضيع للانسان من انعدام الشعور بالمسئولية عنده. ولا يلوم الإنسان إلا نفسه عندما يجد نفسه ضائعا مشتتا حائرا فى مواجهة الحياة بعد أن تخلى عن احساسه بالمسئولية الذى يشكل البوصلة التى يسير على هديها. لذلك يرى سارتر فى التساؤلات الميتافيزيقية الضخمة التى يلقيها بعض الأدباء فى وجه الكون عبثا لا طائل من ورائه. فالأديب الذى يريد أن يكتب عن الكون والبشرية والعصور كلها لن يستطيع أن يكتب عن أى شىء. فالأديب ينبغى أن يكتب لمعاصريه، لأولئك الذين

يعيش معهم. وعصرية الأدب هذه ضرورة تتفق تماما مع حقيقة موقف الإنسان من الحياة والكون.

وغاية الأديب - عند سارتر - أن يحدث بعض التغيير فى فهم الإنسان للكون، على شرط أن يلتزم بقوانينه وأحداثه فلابد أن يعتبر نفسه مسئولا عنها مادام أنه يعيش طبقا لها. لذلك هاجم سارتر أونوريه دى بلزاك لعدم اهتمامه بالأحداث الثورية التى دارت حوله عام ١٨٤٨، وينكر على جوستاف فلوبير خوفه من مجلس الكومون فى باريس، ويتهم جونكور (صاحب الجائزة الأدبية المعروفة) بأنه مسئول عن أعمال القمع التى نزلت بالأحرار فى فرساى، لأنه لم يكتب حرفا واحدا عنها، ويمتدح زولا لموقفه من قضية دريفوس، وأندريه جيد لتنديده بأعمال الاستعمار البشعة فى الكونغو قبل الحرب العالمية الأولى.

وأسوأ شىء فى نظر سارتر حيرة الإنسان فى مواجهة الكون وانتظار ما تأتى به الأيام. و أبعد الناس عن صفة المفكر والأديب، ذلك الذى يجلس مرتاحا فى كرسيه يتأمل أحوال الكون وكأن شيئا منه لا يعنيه. فالحيرة واللامبالاة من أخطر الآفات الفكرية التى يمكن أن تصيب الإنسان، فلابد أن يختار الإنسان لنفسه وللآخرين. ومن هنا فهو جزء من الكون ومتساند مع غيره من البشر، إن الحرية التى يطالب بها لنفسه ينبغى أيضا أن يطالب بها لغيره. فى هذا يتفق سارتر مع ألبير كامى الذى قال إنه فى الوقت الذى يقتل فيه الألمان رجلا بولنديا فى وارسو يحس صاحب الدكان فى باريس بأن جانبا من المصيبة وقع عليه. فالحياة وحدة متكاملة لا تتجزأ ونحن نذكر أن دوسيتوفسكى قال إن كل انسان مسئول عن بقية البشر أمام الجميع. والإنسان لا يستطيع أن يدرك هذه الحقيقة إلا إذا عرف نفسه أولا على حد قول سقراط. أى أنه يتحتم عليه أن يدرك الميكروكوزم أو العالم الأصغر حتى يدرك بالتالى الماكروكوزم أو العالم الأكبر. أما إذا بدا بمحاولة فهم الماكروكوزم أو الكون فإنه كمن يضع العربة أمام الحصان. ولكن القليلين جدا يتجشمون عناء معرفة أنفسهم مع أنه يتوقف على هذه المعرفة مقدار ما نستطيع أن

نفعله من أنفسنا. فإذا افترضنا أن غموض الكون تحدٍّ قائم ومستمر، فإننا نستطيع صنع أنفسنا بصورة مستمرة، على أساس عملية اختيار مستمرة. فنحن عندما نعرف طاقات أنفسنا ومداها فإننا على الأقل نعرف المدى الذى نستطيع الوصول إليه. أما إذا تركنا الأمر للظروف واعتمدنا على المبدأ الخطر الذى يقول: « ترى ماذا سيحدث ؟!» فإننا نكون قد انتحرنا، قتلنا أنفسنا بعد أن قتلنا إرادتنا.

معنى هذا أننا بأفعالنا نختار طريقنا، وقدر الإنسان - طيبا أو سيئا - متوقف عليه، من البداية إلى النهاية. فهو نتيجة ما يصنع بصورة مستمرة. من هنا لا وسيلة إلى تكوين فكرة نهائية عن أى منا إلا بعد وفاته. هنا يردد سارتر قول أوديب الملك : لا يمكن أن تحكم على أى إنسان بأنه سعيد إلا بعد أن يعبر آخر مراحل الحياة. قبل الموت هناك احتمال التصحيح أو التعديل أو التقويم أو التدبير أو التحطيم، وعلى هذا يظل تعريفنا مرهونا دائما بموتنا. وهذا ما قاله أندريه مالرو فى روايته «الأمل» : « إن الموت يجعل من حياة الإنسان مفيدا. بعد ساعة من الموت تأخذ صورة الإنسان فى الارتسام على قناع وجهه ».

أما فى الحياة فإن أعسر الأشياء - وأكثرها مجدا للانسان - هى قدرة الإنسان على الاختيار وإقدامه على تطبيقها مرة بعد مرة، وحرصه على استجلاء غوامض الكون. ولابد أن التفكير بصورة مستمرة فى مشكلات الحياة شىء فى ذاته ممل وثقيل، لأننا نصل فى النهاية إلى الإحساس بضآلتنا وقلة ما نستطيع. هذا بالإضافة إلى ما يصاحب الاختيار والبحث الدائمين من خوف دائم وشعور ثقيل بالمسئولية المترتبة على هذا الاختيار. لكن من يقوم بهذه المهمة لا يتبقى لديه وقت كى يشكو من غموض الكون وألغازه. فالاختيار فى ذاته شجاعة وقوة احتمال وتحديد مصير، أما الاستسلام فمن شأنه أن يحيل الإنسان إلى ريشة فى مهب الريح.

ومع كل هذا التحديد والوضوح فى منهج سارتر وغيره من المفكرين والأدباء المعاصرين الذين وجدوا فى الكون والحياة والمجتمع معضلة جديرة بمحاولة البحث

عن حل لها، بصرف النظر عن إمكان العثور على مثل هذا الحل، فإن مدرسة العبث بقيادة صامويل بيكيت جاءت كى تضاعف من حيرة الإنسان المعاصر فى مواجهة ألغاز الكون. فالكون عندهم حزين عقيم متشائم لا يعرف نظاما أو قيمة خلقية أو معنوية مما تواضع البشر على الاعتراف به. وعند بيكيت بصفة خاصة يتحول الكون إلى شبه صحراء يباب يضرب فى فيافيها مجانين وحمقى ويائسون من كل شىء، وتحوم فوقها أشباح الموتى وأرواح المنكوبين الضائعين التائهين. ويكفى أن نقرأ مسرحية « فى انتظار جودو» كى يتحول الكون كله إلى علامة استفهام لا أول لها ولا نهاية.

وقد هاجم بعض النقاد هذا الاتجاه المغرق فى الغموض واليأس والتشاؤم، ذلك أنه برغم مرونة مفهوم الفن وشموليته فإننا لا نستطيع تحويله إلى أداة لتشويه صور الحياة وبث اليأس فى النفوس وهدم كل الآمال التى عاشت على هديها الأجيال السابقة. ولكن يبدو أن بيكيت بأعماله الأدبية يريد أن يقول إنه إذا كان من حق الكون أن يكون غامضا محبطًا للآمال، فإن الأديب يملك الحق نفسه، وعليه أن يواجه غموضا بغموض، وضياعا بضياع.

ولكن بصرف النظر عن وضوح سارتر أو غموض بيكيت، فإن السؤال الذى يطرح نفسه بشدة هو : ما معنى أن يرضى الإنسان بالكون ؟ فى الغاية القصوى - على حد قول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه «حياة الدراما» - يصبح الرضى ميتافيزيقيًا، أى الرضى بالكون عن طريق فهمه المفروض، أو إيمانا دينيا، أى الرضى، بالكون من خلال عقيدة روحية لا تخضع لحدود العقل البشرى. لكن الكاتب التراجيدى لا يعتبر هذا النوع من الرضى قضيته. إنه يكتفى بحد أدنى من الرضى، أى رضى بدون أية فرضيات بشأن المعنى الكلى، أو بشأن وجود أى معنى كهذا. وبالتالى، فهو رضى بالسر الكامن فى كل ما حولنا، رضى بما فينا من جهل - رضى بالمجهول. وإذا كان الأديب التراجيدى فى غنى عن الميتافيزيقا أو اللاهوت لتفسير هذا السر، فإنه لن يسمح للعالم بتفسيره وإزالته. وفى حين أن الموقف المأسوى لا يتعارض مع العقل، فإنه يعارض تلك العقلانية التى تقنع الناس بأن لا سر هناك.

وقد انتقدت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية التى تدعى القدرة على فك كل طلاسم الكون فقالت :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا الفلاسفة الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعلل أمورا عصرية مألوفة. ولذلك نستخف بما هو مرعب، مطمئنين قانعين بالمعرفة الظاهرية، فى حين يجب علينا أن نخضع لخوف مجهول».

وهذا يذكرنا برأى الأديب الألمانى ريلكه فى إحدى رسائله عندما قال :

« إن الذى لا يعترف بالعنصر الرهيب الكامن فى الكون، بل ولا يهلل له، لن يملك قط إدراك ما فى وجودنا من قوة وطاقة هائلتين، ولن يعيش إلا على الهامش، وإذا ما جاء يوم الحساب سيجد أنه لم يكن حيا ولا ميتا ».

والغريب أننا كلما تقبلنا الرعب ورضينا به، فإن إحساسنا بالرعب والرهبة يخف. ولعل هذا من عناصر خاصية التطهير الذى نشعر به فى مواجهة الأعمال المأسوية الكبيرة. إننا ندرك القوة الكامنة فينا من خلال الاعتراف بضعفنا البشرى، والشجاعة الكامنة فى الاعتراف بالجبن. إننا إذا تقبلنا الكون على ما هو عليه، ثم بدأنا فى التعامل معه على هذا الأساس فإننا نكون قد خطونا فى الاتجاه الصحيح نحو تحقيق إرادتنا الإنسانية. أما إذا تصورنا فى أنفسنا القدرة على تغيير الكون طبقا لرغباتنا، فإننا بهذا نسىء فهم الكون وفهم أنفسنا فى الوقت نفسه.

★ ★ ★

٤٣ - الماضى

يختلف مفهوم الماضى من أديب لآخر اختلافا قد يصل إلى حد التناقض. ومع ذلك يشترك معظم الأدباء فى أن الماضى - برغم كونه ماضيا - فإنه يمارس تأثيراً ضخما سواء على الأديب فى أثناء عملية الإبداع، أو على مضمون العمل الأدبى وما يحتويه من شخصيات ومواقف. وكما يقول الشاعر الأسبانى جارثيا لوركا : إن الماضى وأوهامه عبارة عن عالم مغلق لو فتحناه لطغى على الحاضر وسيطر على المستقبل. ولذلك تسعى معظم الشخصيات المسرحية والروائية إلى حياة سليمة مستقرة نفسيا من خلال محاولة التحكم فى أوهام الماضى حتى تستطيع أن تتطلع إلى المستقبل، وإلا دمر الماضى حياتها الحاضرة وأفقدها القدرة على إدراك المعنى الحقيقى لوجودها.

وتلعب رواسب العقل الباطن وأوهام الماضى وذكرياته المهزوزة دورا كبيرا فى تحويل الأوهام إلى مؤثرات ملموسة تعزل الإنسان عن حاضره وتدفعه إلى العودة إلى الماضى. ومن هنا كان الانفصام الذى يحدث بين روح الإنسان التى تعيش فى الماضى وجسده الموجود فى الحاضر. وقد عالج الأدباء على مر العصور هذا المضمون بدرجات متفاوتة من التركيز والتكثيف، ولكن مع ظهور اكتشافات علم النفس فى القرن التاسع عشر، انفتح عالم الماضى على الحاضر ووجد فيه الأدباء مادة خصبة لا تنضب فى سعيهم نحو فهم أبعاد النفس البشرية.

ولعل السيطرة التى يمارسها الماضى على الحاضر تنبع من الحقيقة التى تؤكد أن الحاضر امتداد للماضى، بحكم أن الزمن يسير فى اتجاه واحد ؛ ولذلك فإن التصرفات التى يرتكبها الإنسان فى الماضى لابد أن تؤثر على تفكيره وسلوكه

فى الحاضر والمستقبل. ولكن هل يعنى هذا أنه لا يوجد مهرب من الماضى ؟ وهل أصبح الماضى قدرا رهيبا لا يمكن الفكاك منه أو تحديه ؟ إن هناك فى الواقع تأثيرا ما للماضى على جميع الناس بحكم أن حياتهم عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات وبذلك يستحيل فصل الماضى عن الحاضر. ولكن درجة هذا التأثير على الحاضر هى التى تختلف من شخص لآخر.

إن بعض الناس يستفيد من الماضى ويجعل منه دروسا تساعده على تجنب الأخطاء وعدم تكرارها والاعتزاز بالإنجازات التى حققها بحيث تصبح قوة دافعة فى حياته تزيده ثقة فى نفسه وثباتا فى ميدانه. والبعض الآخر يتغاضى كلية عن الماضى ويحاول أن يشق طريقه فى الحياة عن طريق المحاولة والخطإ. وهو دائما يميل إلى الجديد من التجارب والخبرات بصرف النظر عن تجاربه وخبراته الماضية. وهناك فريق ثالث يقف عاجزا أمام تيار الماضى فيجرفه ويغرقه لأنه لم يدركه على حقيقته، أو توهم أنه يسير فى الطريق السليم فى حين أنه لم يتحرر من عبوديته للعقل الباطن بما يحمله من رواسب تحجب عن عينيه الرؤية السليمة والواضحة لحقائق حياته. وفى بعض الأحيان تبدو لعينيه الحقيقة ساطعة باهرة فى لحظة يكتشف فيها المسار الصحيح لحياته، وأحيانا أخرى يصاب بالعجز تماما فيجرفه الماضى وأوهامه التى قد تقضى على وجوده بطريقة أو بأخرى.

وليس الماضى - فى معظم الأحيان - هو ما حدث، وإنما الماضى هو ما نصنعه نحن طبقا لنظرتنا وفهمنا له. ومن هذا المنطلق يمكننا تغيير الماضى وتبديله لأنه من صنعنا نحن، أى أننا نستطيع أن نجعل منه نقطة انطلاق، ونستطيع أن نجعله سجنا أو بؤرة مسمومة متحركة فى جسم الحاضر. ولكن المأساة تتمثل فى أن الوهم أو الظن أو الاعتقاد الذى يرتبط بما حدث فى الماضى يظل ملازما له إلى أن تكشف الشخصية بنفسها أو بمساعدة آخرين حقيقة الوهم الذى ارتبط بما حدث فى الماضى، وعندئذ تتخلص من سلطانه على سلوكها وتفكيرها، مما يقترب بنا من منهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد والذى يؤكد أن سبب أى مرض نفسى هو

وهم نبع من موقف معين ثم ترسب فى العقل الباطن، ولا يمكن الشفاء منه إلا بإدراك كنه هذا الوهم.

والغريب أن أوهام الماضى لا تقف عند حدود معينة بل تظل تستشرى فى حياة الشخصية وتلح على تفكيرها حتى يأتى اليوم الذى تسيطر فيه عليها تماما وتصير مجرد أداة لتنفيذ ما تمليه عليها من سلوك وتفكير. والشخصية التى تترك العنان لأوهام الماضى ولا تواجهها مواجهة صريحة، تفقد كل يوم تعيشه معركة ثمينة ضدها حتى يأتى اليوم الذى تغرق فيه كلية. والأوهام بطبيعتها تولد أوهاما أخرى إذا لم تحدث المواجهة المطلوبة لها، ولا يمكن تحديد مسارات الأوهام الجديدة أو حدودها، ولذلك لا يمكن التنبؤ بالخطوة التالية التى تتخذها لأنها لا تخضع لمقياس معين أو تقنين محدد بل تدخل فى تشكيلها عوامل معقدة كثيرة ومؤثرات متشعبة عدة منها الجو المحيط بالشخصية ومدى مقاومته لهذه الأوهام، ومدى الثقافة التى حازتها الشخصية، والتكوين النفسى الذى جبلت عليه... إلخ. والمثل الذى يقول إن معظم النار من مستصغر الشرر يمكن أن ينطبق على أوهام الماضى التى قد تبدأ من مجرد خاطر سريع وخاطف يمكن ألايكون له أى سند من الحقيقة ثم يترسب فى اللاشعور ويتفاعل مع العوامل التى تمنحه الحياة داخل العقل الباطن، وبعد ذلك يتحول إلى طاقة هائلة تضغط على الشخصية وقد تدمر حياتها تدميرا شاملا.

هذا هو المفهوم الذى اتبعه معظم أدباء العالم فى صياغة مضمون الماضى فى أعمالهم. ويرى الفيلسوف الإنجليزى المعاصر روبين جورج كولنجوود فى كتابه «مبادئ الفن» أن الأدب هو أكثر الفنون ووسائل المعرفة الإنسانية قدرة على معالجة الماضى وأوهامه عند الإنسان. إنه يملك طاقة الخيال التى توسع من أفق الإنسان وتجعله قادرا على مواجهة أوهامه. ولذلك يفرق كولنجوود بين الخيال والوهم. فالخيال يحتوى ماضى الإنسان وحاضره ومستقبله، فى حين يقتصر الوهم على حدود الماضى الزاخر بالإحباطات. والفرق بين الخيال والوهم مثل الفرق بين الصحة والمرض. فالموقف المتوهم لا يمكن إطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والعكس بالعكس.

وإذا كان الأدب يتخذ من الوهم مضمونا لأعماله، فإنه لا يستخدمه كأداة لتكوين أشكالها الفنية، وإلا تحول عمله إلى وهم زائف. وإنما يستخدم الخيال لكشف حقيقة أوهام الماضى ووضعها تحت أضواء مبهرة. فالأشياء المتوهمة يمكن تخيلها بغير تأمل فيها. وعند حدوثها لا يدرى الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداثا غير حقيقية. إلا أنه عندما يتأمل إما يكتشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق.

هذا على المستوى السيكولوجى أما على المستوى الاجتماعى فيلعب الماضى دورا تمليه حقيقة الظروف الراهنة التى تمر بها الشخصية المسرحية أو الروائية. فهناك شخصية - مثلا - ذات ماض تخجل منه وتخفيه عن عيون الآخرين حتى لا تضيع المغانم التى اكتسبتها فيما بعد. وينشأ الصراع الدرامى فى مثل هذه الأعمال إلى أن يصل إلى ذروته باكتشاف حقيقة ماضى الشخصية. وقد برز هذا المضمون فى أعمال مسرحية وروائية يصعب حصرها، لكننا يمكن أن نتخذ من مسرحية « عربة اسمها الرغبة » لتنيسى ويليامز نموذجا للتدليل على المعالجة المعاصرة لهذا المضمون.

إن شخصية بلانش دى بوا نموذج للإنسان الذى يصر ماضيه على تحطيمه كأنه قدره الملازم له كظله. تتجسد مأساتها النهائية فى أن حياتها التى تكابدها فى بيت شقيقتها المتزوجة تصبح جحيما من الإذلال، وخاصة عندما تكون فى أشد الحاجة إلى العطف والحنان. فبعد أن تضيع مزرعتها، وتغلق مهنة التدريس أبوابها فى وجهها، وتضيع سمعتها، وتتوتر أعصابها إلى درجة الانفجار، تهرب بلانش إلى بيت شقيقتها ستيلا، فتجدها قد تزوجت من جاويش سابق قوى شرس. ويكتشف الزوج ماضى بلانش الملطخ. وبرغم أنه يتأثر مؤقتا بمصيرها حينما يعرف بزواجها التعس الذى قادها إلى الانحطاط الأخلاقى، فإن مقاييسه الاجتماعية لا تدعوه إلى الصفح والغفران. لقد جاءت إلى منزله بماضيها المخجل وعليها أن تحمله وترحل بعيدا. وبدافع من الإخلاص لصديقه الذى كان على وشك أن يتقدم لخطبتها، يشعر أنه مضطر إلى أن يحذره من أنها كانت عاهرا. ثم يسمح لنفسه أن يغتصب بلانش

فى الوقت الذى كانت زوجته فيه فى مستشفى المدينة تضع وليدها. وبذلك تم تدمير بلانش تماما إذ كان على ستيلا أن ترسل المرأة التعسة إلى ملجإ من ملاجىء الدولة كى تحمى زواجها وتحافظ على إيمانها بزوجها، وذلك لعدم قدرتها على تجاهل اتهامات بلانش لزوجها.

وليس تنيسى ويليامز هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى بنى معظم مسرحياته على أثر الماضى فى حياته شخصياته، فهناك هنريك إبسن النرويجى، وأنطون تشيكوف الروسى، وأوجست ستريندبرج السويدى وغيرهم ممن عالجوا مضمون الماضى بطريقة أو أخرى. ناهيك عن الأدباء الرومانسيين والاجتماعيين الذين أغرموا بتقديم طابور طويل من العاهرات ذوات الماضى المأسوى.

ويرجع الهروب إلى الماضى، إلى عدم قدرة الإنسان على التلاؤم مع الواقع. أى أنه إذا كان الماضى يطارد الإنسان فى بعض الأحيان، فإن الإنسان - فى أحيان أخرى - هو الذى يقوم بمطاردة الماضى والإمساك بتلابيبه. فمثلا نجد أن بعض الأدباء الرومانسيين قد كال الثناء للقرون الوسطى كنوع من الهروب من ضغوط المجتمع الصناعى الجديد. ففى ألمانيا - مثلا - اتجه الرومانسيون، فى سخطهم على ما يصحب التطورات الاجتماعية من تقلبات ثورية، لا إلى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار. وأدرك هاينه ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الواقع المعاصر فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم، والبرم بوجه الأنانية الشائه الذى يرونه قابعا فى كل مكان، هما اللذان دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا - على شرف مقاصدهم - إلى الاحتماء من الحاضر بالماضى وإلى الدعوة للعودة إلى القرون الوسطى ».

ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن الرومانسيين الألمان رفضوا الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم. لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويل الأمد، بل لابد لهذا الموقف - حتى يكون مثمرا فعالا

- أن يصبح ايجابيا. هذه الإيجابية لابد أن تكون فى نهاية الأمر دفاعا عن واقع جديد لابد أن يحل محل القديم. لكن الرومانسيين الألمان لم يستشفوا ملامح هذا الواقع الجديد، ولذلك حاولوا الهروب إلى الماضى الإقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب. واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التى ضمها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الواقع الراهن، كتلك الرابطة الوثيقة بين المستهلك والمنتج أو الحرفى أو الفنان، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية، والشعور بالترابط الجماعى، وذلك التكامل فى الشخصية الإنسانية الراجع إلى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل تفتيتا. غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرئت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة الحياة الصناعية المعقدة التى كانوا محقين فى نقدها.

وهكذا تختلف نظرة الأدباء والمفكرين إلى الماضى اختلاف بصمات الأصابع، لكنهم يتفقون جميعا فى أنه طاقة كامنة فى كيان الإنسان وفى كيان المجتمع على حد سواء، ويمكن أن تصبح طاقة سلبية مدمرة أو قوة إيجابية مثمرة، هى فى النهاية من صنع الإنسان وليست حقيقة مطلقة لا تقبل التغيير أو التبديل. وكان الأدب أسبق من كل فروع المعرفة الإنسانية فى مساعدة الإنسان كى يكتشف الأبعاد الحقيقية للماضى.

★ ★ ★

٤٤ - المرأة

كانت قضية المرأة كمضمون فكرى من القضايا التى فرضت نفسها بقوة ووضوح على الأدب العالمى منذ أن تبلورت ملامحه وواكب المسيرة الحضارية للإنسان. ذلك أن الدور الذى لعبته المرأة كان دورا عالميا وتاريخيا فى الوقت نفسه، وبدأ فى الأدب مع بدايته منذ هوميروس ويوريبيديز حتى عصرنا هذا. وكانت الخصائص التى شكلت دور المرأة متشابهة تشابها فريدا على مر العصور وفى مختلف البقاع، مما يدل على أن المرأة كانت تفكر تفكيرا غريزيا بعيدا عن التقاليد المحلية المؤقتة.

ويمكن تتبع بدايات دور المرأة فى الحكايات الدينية والسير الشعبية والأساطير الخرافية منذ ألف عام قبل الميلاد، وكيف تأثرت هذه الأشكال الأدبية البدائية بفكرة حواء كمصدر للإغراء والخطيئة لأنها هى التى أغرت آدم على التهام التفاحة فكانت النتيجة أن طرد من الجنة وحكم عليه بالشقاء والكدح فى سبيل قوته اليومى. ثم جاء الأدب الإغريقى وخاصة فى ملحمتى الإلياذة والأوديسا لهوميروس ومسرحيات يوريبيديز، ليبلور شخصية المرأة كشريكة للرجل فى كفاحه، بل وليجسد ثورتها ضد الرجل، تلك الثورة التى بلغت قمتها لأول مرة فى تاريخ الأدب العالمى فى مسرحيات يوريبيديز، والتى تجسدت فى شخصية ميديا التى تصرخ فى المسرحية التى عرفت باسمها، قائلة :

« يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقبع فى عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها، فى حين كتب عليهم « الرجال » أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح، ياللحمقي. إنى على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط ».

ولعل السبب فى إهمال النقاد والجمهور لمسرحيات يوربيديز فيما بعد يرجع إلى عدم تعودهم على فكرة المرأة التى تعبر عما يجول بداخلها بكل صراحة. فالمرأة فى نظرهم لم تتعد هذا المخلوق الشاعرى المرهف الذى خلق أساسا لمتعة الرجل وخدمته، ويجب ألا يتعدى دور المرأة هذه الحدود. ولذلك كانت ميديا فى نظرهم امرأة وقحة لا تعرف حدودها وليست بطلة من بطلات تحرير بنات جنسها من استعباد الرجل.

ومع انتشار المسيحية فى عصورها الأولى تحولت المرأة إلى رمز للإغراء الذى قد يؤدى إلى الخطيئة، ولذلك كان عليها أن تقبع فى عقر دارها وأن تحتشم حتى لا تكون سبب عثرة للرجل. ومع سيطرة الشعور الدينى فى العصور الوسطى أصبحت المرأة تفتخر برمز العذراء مريم لأنها تنتمى إلى بنات جنسها، واكتسبت المرأة تلك المسحة من الطهارة والبراءة والعفاف التى نجدها فى القصص الذى ساد فى القرن الحادى عشر من أمثال « حدوتة الزهرة النقية » التى تأثرت إلى حد بعيد بكتاب الشاعر اللاتينى أفيدوس « فن الحب »، وفى هذه الحدوتة تكمن مبادئ الحب المثالى الذى عرف بالبرفنسالى فى ذلك الوقت، وهو الذى أدى بدوره إلى أدب الفروسية الذى يحيل المرأة إلى معبودة يتشرف الفارس بالتضحية بحياته من أجلها وفى سبيل ابتسامة من وجهها الملائكى.

وهذه الروح الرومانسية هى التى تشكل نسيج معظم أشعار الشاعر الإيطالى دانتى الذى تقوده فيها بياتريس معبودته عبر الجنة. وهى نفس الروح الموجودة فى قصص بوكاتشيو برغم أنها تزخر بالجنس والحب الصريح. أما الحياة الكاملة فى نظر الشاعر دانتى والقصاص بوكاتشيو فتكمن فى دفاع الإنسان عن ثلاث قضايا مقدسة : الوطن والحبيبة والفضيلة، وهى مقدسات لا يمكن أن يخلو منها أى شعر رفيع. ولكن القصص الشعبى الذى كتبه شعراء مجهولون فى تلك الحقبة فى إيطاليا يزخر بالاحتقار لحياة الجسد ومن ثم للمرأة، بل إن هناك كوميديا مجهولة المؤلفين تضحك وتسخر من الرجال الذين يجعلون من المرأة هدفا أساسيا فى حياتهم. ويرجع هذا الانفصام فى النظرة فى فترة زمنية واحدة بين الفن الكلاسيكى والفن

الشعبى إلى النظام الإقطاعى الذى باعد بين الطبقة الأرستقراطية المثقفة والطبقة الشعبية الكادحة.

وكان بوكاتشيو الإيطالى وتشوسر الإنجليزى من أوائل الشعراء الذين ابتعدوا عن أدب الفروسية الساذج الذى يحيل المرأة إلى مخلوقة شاعرية باهتة لا تفعل شيئا سوى انتظار حبيبها الفارس فى شرفة حصنها تحت ضوء القمر حتى يأتى بحصانه الأشهب ويختطفها عليه إلى وادى الأحلام حيث لا يوجد شىء سوى الحب والعطف والحنان والنظرات والقبلات. فقد تمكن بوكاتشيو من وضع المرأة فى قصصه على قدم المساواة مع الرجل، فبدت مخلوقة واعية تفكر بعقلها كما تحس بقلبها وتنظر إلى الرجل على أساس أنه إنسان محدود الطاقة وليس كائنا أسطوريا. ونفس الروح تسرى فى أشعار تشوسر القصصية مثل « حكايات كانتربرى » التى تزخر بتحليل نفسى للمرأة يعد الأول من نوعه فى تاريخ الأدب العالمى.

لكن فى مواجهة هذا الأسلوب الواقعى المعقول عادت النظرة المثالية الساذجة بسبب انتشار الروح المسرفة فى العاطفية، والتى حمل لواءها الشعراء الجوالة فى أوربا فى القرن الثالث عشر، والذين أسسوا مدرسة الشعر الغنائى الذى اكتسب اسمه من التغنى بالحب والفروسية والمثالية والتضحية والإخلاص. والإنسان الذى لا يقدس المرأة لا يستحق أن يعيش. وأصبحت كلمة « رومانس » مرادفا لكل قصص الحب المسرفة فى العاطفية والمثالية. ويعد رائد هذا الاتجاه الشاعر الايطالى سانزارو الذى كتب » آركاديا أو عالم المثال » عام ١٥٠٤، وتبعه الشاعر البرتغالى مونتيماير الذى كتب « ديانا إينا مورادا » ١٥٥٣. ثم سادت نفس الروح الروائى الأسبانى سيرفانتس وخاصة فى روايته « امرأة من غلاطية » عام ١٥٨٤. كما تأثر الشاعر الإنجليزى جون ليلى بسيرفانتس فى قصة « أيوفيس » عام ١٥٧٩، والشاعر الإنجليزى فيليب سيدنى فى « آركاديا » عام ١٥٩٠. ويعد هذا التجمع الأدبى أول اتجاه فى الأدب العالمى يلتزم بقضية المرأة وينصبها رمزاً لكل المثاليات والمقدسات.

هذا بالنسبة للمرأة فى القصص والروايات ولا نقول الشعر لأن كل الكتاب فى ذلك العهد كانوا شعراء. وهذا بدوره ينسحب على المسرح الذى كان يكتب بالشعر

أيضا. فى هذه الفترة كان الكاتب المسرحى الأسبانى لوب دى فيجا يجعل من المرأة محورا أساسيا تدور حوله معظم مسرحياته وليس مجرد قوة معوقة أو شخصية ثانوية. ويلاحظ الكاتب والناقد الإنجليزى جون راسكين أن مسرحيات شكسبير تحتوى على بطلات فقط، أما الأبطال من الرجال فليس لهم وجود مقنع. ويضيف قوله إن حب المرأة عند شكسبير هو ينبوع الحياة والجمال وبدونها تصبح الحياة غير ذات معنى. والحب من أول نظرة هو نداء الجمال والحياة الخالى من تعقيدات المادة وقيود الأنانية وتضخم الذات.

ولكن هذه الروح المنطلقة أصيبت بانتكاسة قصيرة المدى على أيدى البيوريتان أو المتطهرين الذين حكموا إنجلترا بزعامة أوليفر كرومويل (١٥٩٩ - ١٦٥٨) لمدة عشر سنوات، وأغلقوا المسارح وكل دور اللهو والفن. ولكن عادت روح تقديس المرأة وإبراز فتنتها كأقوى ما تكون فى عصر الملك تشارلز الثانى ملك إنجلترا عندما عاد من منفاه فى فرنسا وخاصة فى مسرحيات درايدن وكونجريف وشيريدان. وتظل نغمة الاهتمام بالمرأة فى الارتفاع إلى أن تصل إلى أعلى درجاتها منذ صيحة ميديا فى مسرحية يوريبيديز وفى روايات الكاتب الانجليزى نيكولاس راو من أمثال « التائبة الفاتنة » عام ١٧٠٣، و « جين شور » ١٧١٤. وبرغم أن البطلة في « التائبة الفاتنة » تتمتع بحريات واسعة، فإنها تصرخ صرخة تذكرنا بميديا عندما تقول :

« ياتعاسة بنات جنسنا، إنهن مهما تقدمن وتغيرن فلن يستطعن الخروج عن نطاق عبوديتهن للرجال. ولكن مهما كان الأمر، فقد خلقنا الله بشرا مثلهم ومنحنا نفس الروح والعقل كى نثبت وجودنا فى هذا العالم، وعلينا أن نحارب هذه الطاعة العمياء لهم، وأن نعلن قيام عالم المساواة بيننا وبينهم ».

وسنجد أن هذا الصدى سيتكرر بعد ذلك عام ١٨٧٩ فى مسرحية الكاتب النرويجى هنريك إبسن « بيت الدمية » عندما يقول تورفالد لنورا بطلة المسرحية : « لا يستطيع رجل أن يضحى بشرفه أو وعوده من أجل المخلوقة التى يحبها »، فترد عليه نورا بقولها : « لقد ضحت ملايين النساء بكل شىء من أجل رجالهن » وبعد قولتها هذه تنطلق خارج المنزل وتغلق الباب خلفها بحثا عن حريتها بعيدا عن سجن الزوج.

وعبر تاريخ المرأة فى الأدب العالمى كان الأدب المسرف فى العاطفية يسير موازيا لشخصيتها. أحيانا كان بمثابة الظل وأحيانا أخرى كان الواجهة التى نرى المرأة من خلالها. ففى إنجلترا نجد هذا الظل ممثلا فى الروائى الإنجليزى لورانس ستيرن وخاصة فى روايته « رحلة عاطفية »، فى حين تحولت المرأة فى فرنسا إلى كل شىء فى مسرحيات كورنى وتلميذه راسين فى مسرحية « أندروماك». فالمرأة هى محور الحب والانتصار والجهاد والتضحية والفداء..

وقد أقبلت النساء فى فرنسا على مشاهدة تلك المسرحيات وتشجيعها، وكان عددهن داخل المسرح يصل غالبا إلى عدد الرجال. وفى إنجلترا حدثت الظاهرة نفسها وخاصة فى عدد قراء الروايات، فكان عدد القارئات يبلغ ضعف عدد القراء من الرجال، ولذلك أسرف بعض الروائيين فى الاهتمام بالمرأة وتقديسها مما أحال أبطالهم من الرجال إلى صور شاحبة وباهتة أحيانا ومضحكة وتافهة أحيانا أخرى. وكان أول من أرسى تقاليد هذا الاتجاه الكاتب الروائى الإنجليزى صامويل ريتشادسون الذى أحال رواياته إلى رحلة فى قلب بطلاته وعقلهن، أما شخصيات الرجال فكانت مجرد صدى لهذا القلب.

ولم يقتصر اهتمام المرأة بالرواية على القراءة والمتابعة والاطلاع النهم بل تعداه إلى تأليف الروايات ذاتها، لأن المرأة أحست أنه مهما بلغت مقدرة الروائى على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها. وقد أرست تقاليد الأدب النسائى الروائية الفرنسية مادلين دى سكودرى التى عاشت القرن السابع عشر بطوله من عام ١٦٠٨ إلى عام ١٧٠١ وألفت سلسلة رواياتها المعروفة باسم « كليلاى » من عام ١٦٥٦ إلى عام ١٦٦٠، وقالت إن هدفها من هذه الروايات هو رسم خريطة نفسية واجتماعية لكيان المرأة، وتبعتها فى هذا المجال الروائية الفرنسية مارى دى لافاييت (١٦٣٤ - ١٦٩٣) بسلسلة رواياتها المشهورة باسم «الأميرة دى كليف » عام ١٦٧٧. ثم جاءت عميدة الأدب النسائى الفرنسى مدام دى ستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) التى توارت خلف الاسم المستعار « كورين » والتى تعد رواياتها بمثابة أول دراسة سيكولوجية لقلب المرأة عندما يخفق للحب.

وكانت جرأتها تتمثل فى أنها سجلت غرامياتها الشخصية دون خجل كى تثبت لمجتمع الرجال الظلم الذى وقع على عاتق المرأة سنوات وقرونا طويلة دون أية محاولة من الرجال لفهمها على حقيقتها، ويبدو هذا واضحا فى أشهر رواياتها «المرأة الناشز ».

ولم تقتصر عدوى تأليف الروايات على الفرنسيات بل انتقلت إلى إنجلترا حيث بلغت قمة الواقعية عند جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) وقمة الرومانسية عند الأخوات تشارلوت برونتى (١٨١٦ - ١٨٥٥) واميلى برونتى (١٨١٨ - ١٨٤٨) وآن برونتى (١٨٢٠ - ١٨٤٩)، ثم الروائية مارى آن إيفانز التى اتخذت من « جورج إليوت» » اسما مستعارًا لها (١٨١٩ - ١٨٨٠) والتى أرست النظرة الروائية إلى المرأة على أسس فلسفية تجلت فى المواجهة بين المرأة وعناصر الطبيعة وظروف المجتمع.

وجاد تشارلز ديكنز كى يؤكد أن الطعم الوحيد الذى يمكن أن يتذوقه القراء فى أية رواية يكمن فى قصة الغرام والحنان التى تتوازى مع الأحداث والمواقف الأخرى فى الرواية، إن الحياة بدون قلب المرأة وحنانها لا قيمة لها بالمرة. ولكن الروائى الإنجليزى جورج ميريدث الذى عاصر ديكنز ومات فى مطلع القرن العشرين أكد أن للمرأة عقلا أيضا بالإضافة إلى قلبها، وأنه لكى تتمتع بوجودها الإنسانى كمخلوق متكامل لابد من هذه الخلطة السحرية بين عقلها وقلبها. ثم جاء القرن العشرون ومعه روائيات وكاتبات مسرحيات جعلن من قضية المرأة شغلهن الشاغل. نذكر منهن على سبيل المثال جوليان بيندا التى كتبت رواية « بلفيجور » عام ١٩١٨ والتى أكدت فيها أن علم الجمال المعاصر إنما ينبع من المرأة بمقاييس جسمها الجميل وملامح وجهها العذبة المنطلقة وقلبها المتدفق بالحب والحنان.

ولكن يظل إبسن وبرنارد شو فى طليعة الكتاب المسرحيين الذين جسدوا فى مسرحياتهم الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية والجنسية لقضية المرأة منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ولم يقتصر أثر إبسن على النرويج وحدها، أو شو على إنجلترا وحدها، بل امتد ليشمل العالم الغربى كله. بل إننا نجد أثره فى كتابات المفكرين العرب من أمثال سلامه موسى والحكيم وغيرهما.

ويبدو أثر إبسن على شو فى رفضه لكل الاتجاهات التقليدية التى اعتنقها المجتمع الفيكتورى حول قضية المرأة التى كانت مجرد أداة لإدارة شئون المنزل وتربية الأطفال واشباع رغبات زوجها فى النهاية. وبعد العاصفة التى أحدثتها مسرحية إبسن « بيت الدمية » أدرك شو أن وضع المرأة فى المجتمع لا يزيد فى درجته على وضع العبيد، وأنها إذا أرادت تحرير نفسها فعليها أن تقوم بواجبها تجاه نفسها أولا ثم تجاه الآخرين ثانيا، ولابد لها أن تتخلص من أساليب الإغراء الرخيصة التى تصطنعها لكسب ود الرجل. ولكى نحرر المجتمع من كل السلبيات التى تعتور كيانه، لابد أن نحرر المرأة أولا، وأن تحصل على حريتها المساوية لحرية الرجل. ولذلك فمن حق المرأة الجديدة التى يجسدها شو فى مسرحياته، الحصول على نفس الحقوق وأداء نفس الواجبات التى يقوم بها الرجل لأنها شريكته فى الحياة. من هنا كان احتقار نساء شو للرومانسية والأوهام التى ضربن بها عرض الحائط. وبدلا من الهالات الحالمة التى تحيط بالبطلات التقليديات وجدنا إحساسا بالمسئولية ومقدرة على تطوير النظرة تجاه أمور الحياة، وثقة فى النفس لا حدود لها، وإصرارا على الهدف بصرف النظر عن الاعتبارات الاجتماعية العقيمة. ولم تعد المرأة تبحث عن السحر والغموض والفتنة والإغراء الجسدى، ذلك لأن نساء شو لا يحترمن الرجل الذى يبحث عن هذه الصفات والخصائص فقط فى المرأة ؛ لأنها تدل على تفاهته التى تقنع بالمظاهر والسطحيات. بل إن المرأة فى معظم مسرحيات شو كانت تأخذ فى يدها زمام المبادرة وتطارد الرجل الذى يهرب منها مذعورا. فقد آمن شو بأن نظريته فى « دفعة الحياة » ومفهومه « للمرأة الجديدة » وجهان لعملة جديدة هى المجتمع المتطور والإنسان الجديد.

ولاشك أن أثر كل من إبسن وشو امتد إلى معظم كتاب المسرح العالمى بدليل أن الشخصيات النسائية التى وردت بعد ذلك فى الأعمال المسرحية والروائية تبدو مختلفة اختلافا جذريا عن الشخصيات التى سادت الأدب العالمى حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ولا غرو فى ذلك فالمرأة كانت وستظل محورا من المحاور الرئيسية التى يدور حولها الأدب الإنسانى.

٤٥ - المرض

كـــان المرض – ولا يـزال – مـن المضــــامـين التـى لا يمـكن لـلأدب العـــالمـى أن يتجـاهلها بحجـة أن عصرها انتهى. ذلك أن عـلاقة الإنسان بالمرض تبـدأ معـه منذ مـيلاده ولا تنتـهى إلا مع رحيله عن هـذا العالم. ولا يـوجد إنسـان – على وجـه هذه الأرض – لم يختبر المرض بطريقة أو بأخرى، ولكن يبـدو أن مفهوم الأديب للمـرض كان يتأثر إلى حد كبير بمفاهيم عصره. خرافية كانت أو علمية.

فـفى الأسـاطيـر البـدائيـة كـان المرض نوعـا مـن لعنات الشـيـاطين والأرواح الشـريرة على البشر. وبالطبع كـان العـلاج من جنس المرض، أى عـلاج روحانى يجـمع بين الخرافات والتعـاويذ والأحجبة والعبارات السرية الغامضة وبين قوة الشخصية التى يتمتع بهـا القـائم على العلاج الروحانى. وسواء أكان المرض نفسانيـا أم جسـديا فالعـلاج روحانى وغـالبا ما كـان يقوم به المشـعوذون. وكثيرا مـا قرأنا عن الأمـيرة ابنة السلطان التى أصبـحت طريحة الفـراش لأن حبيبها الفـارس قـد غـاب عنهـا. وبذلك يتحدد شفاؤها بعودة حبيبها من بلاد الغربة.

وفى الدرامـا الإغـريقية أصبـح المرض أخـلاقيـا. ففى الكومـيديا يبـدو الأنذال والمغـفلون بصـفـتهم مـرضى لابد من عـلاجهم أو عـقـابهم. وفى التـراجـيـديا يعـاقب الأبطال لأنهم تركوا مرض الكبرياء يشكل تصرفاتهم. لكن المرض الجسدى لم يتضح بصـورة محـددة. ويبدو أن هذا كان نتيجة للملاحم التى لم يسمح كاتبوهـا لأبطالهم بأن يهـبطوا من عليـائهم كى يقـعـوا تحت وطأة المرض كبـاقى البشـر العـاديين. ولعل المرض الوحـيـد الذى سـجله الأدب فى عـصـوره المبكرة بـأسلوب أقـرب إلى المنهج العلمى، كـان مـرض الجنون بالإضـافة إلى بعض الأمـراض المستعصيـة مثل الصـرع والبـرص. وكان الناس يعـتبـرون من يصـاب بمثل هذه الأمراض ملعونا من الآلهـة ؛ ولذلك يجب عليهم لفظه وتجنبه إلى أن يموت بعيدا عنهم فى عزلة قاتلة.

وقدامتد هذا الخط التراجيدى المبكر إلى أن وصل إلى عصرنا هذا . فقد كان الجنون مضمونا مغريا ومثيرا لكثير من كتاب التراجيديا . فالتراجيديا بطبيعتها تعنى بالمواقف القصوى ولاشك أن الموقف الأقصى فى حياة البشر - فيما عدا الموت - هو ذلك الحد الذى ينطفئ عنده العقل. وكانت « أندروماك » لراسين - مثلا - قد انتهت تقريبا على نفس نهج « الأشباح » عند إبسن. فمن الواضح أن التراجيديا - حتى ولو لم تعالج الجنون مباشرة - فإن فيها لمسة من الجنون وخاصة عندما تبلغ الأحداث مداها .

ولا يقتصر الأمر على التراجيديا بل يمتد أيضا ليشمل الكوميديا بصفة عامة والفارص بصفة خاصة. فالمهزلة عبارة عن توليف مجموعة من السخافات الفاقدة لأى منطق معقول. وليست السذاجة والبله والنزق والطيش والعته سوى درجات متفاوتة من الجنون الذى تعالجه المهزلة. بل إن الأديب يلجأ أحيانا إلى استخدام عنصر الصدفة لتوضيح المدى الذى تصل إليه المواقف وهى تفتقر إلى المنطق والعقل والمعنى، وبذلك تتحول الصدفة إلى تجسيد حى للجنون الذى يفرض نفسه على الموقف والشخصية، ومن ثم إلى جزء عضوى من النسيج الدرامى.

ويؤكد وليم آرتشر أن الكاتب التراجيدى لا يختلف فى هذا عن الكاتب الكوميدى. فقد جعل سوفوكليس بطله أوديب يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطإ ليلتقى بالرجل الخطإ. ولكن نظرا للوقار الذى يفترضه الناس فى المأساة فإنهم لا يقبلون بسهولة استخدام الكاتب لعامل الصدفة بصفته وسيلة من الوسائل الرخيصة التى يلجأ إليها لتطوير الأحداث والشخصيات. أما الصدفة فى المهزلة فإنها أكثر قبولا من الجمهور الذى لا يحيطها بالوقار نفسه. إن تراكم الصدف الجنونية فى المهزلة من شأنه أن يقدم شخصيات مريضة اجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا، وأن يعريها تماما أمام الجمهور.

وكان موليير من الكتاب المسرحيين الرواد الذى وجدوا فى المرض مضمونا خصباً لكشف طبيعة النفس البشرية فكتب « مريض الوهم » و « طبيب رغم أنفه » وفيهما يستغل ادعاء الطب وادعاء المرض فى الوقت نفسه كى يعرى الادعاءات

والشعـارات المزيفـة التى يتخفى وراءها المجتمع. وفى « مريض الوهم » لا يقتصر الأمر على توهم أرجان للمرض وإحاطة نفسه بالأطباء وإفراطه فى تناول العقاقير بل يمتد ليشمل الانانية والبخل وضيق الأفق. يحاول أرجان إجبار ابنته أنجيليك على الزواج من ابن طبيب يتميز بالادعاء والجهل. وتعد الخادمة طوانيت بمساعدة الفتاة فى محنتها مع أبيها. وفى الوقت نفسه تضاعف زوجة الأب بيلين رعايتها لزوجها وتدليلها له، فيرسل فى طلب موثق العقود ليسجل حرمان ابنته من الميراث لصالح بيلين، ويقبل الطبيب ديافواروس ليقدم ابنة توماس. وترفض الفتاة الزواج من هذا الشاب الأحمق، ثم يعلم أرجان أن أنجيليك تقابلت مع حبيبها كليانت ، فيثور ويقرر الزج بها فى أحد الأديرة إن هى أصرت على رفضها ثم يحاول، شقيقها بيرالد ثنى أبيه عن عزمه، وتحاول الخادمة أن تثير فى نفسه التقزز من الطب والأطباء فتتنكر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه الأخرى، وأن يفقأ إحدى عينيه لتشتد حدة بصره فى عينه الأخرى، وذلك كما يفعل كبار الأطباء. وتفشل كل الجهود أمام عناد الأب فيلجأ الابن والخادمة إلى حيلة من الحيل التى اشتهر بها مسرح موليير. فهما يقنعان أرجان بتصنع الموت ليختبر عواطف كل من زوجته وابنته نحوه. ويحدث أن تظهر الزوجة فرحتها فى خسة ونذالة، فى حين تستبد اللوعة بأنجيليك لدرجة أنها تعدل عن مشروع زواجها من كليانت احتراما لرغبة أبيها « الراحل ». عندئذ يفتح أرجان عينيه ويعد ابنته بتزويجها من كليانت إن هو احترف مهنة الطب !!

ومن الواضح أن نظرة الأدباء للمرض كانت تختلف طبقا للإنجازات التى يحرزها الطب فى مجال علاج الأمراض. فمثلا كان مرض السل فى رواية « غادة الكاميليا » يشكل قدرا محتوما قضى فى النهاية على حياة البطلة، ولكن عندما اكتشف الطب علاج السل وأصبح مرضا عاديا لم ير فيه الأدباء هذا القدر الذى لا مهرب منه، وتركوه لمرض مستعص آخر هو السرطان الذى دارت حوله روايات معاصرة يصعب حصرها. ولكن بمجرد وصول العلم إلى اكتشاف دواء ناجح له،

فلابد أن الأدباء سيهجرونه إلى غيره، وخاصة أن فى الأمراض النفسية والعصبية متسعا للجميع، والروايات السيكولوجية شاهدة على ذلك.

وعندما اكتشف العلم الأمراض الوراثية وجد الأدباء فيها فرصة جديدة لتجسيد مفهومهم المعاصر للقدر. فما ذنب طفل وليد يرث - مثلا - مرضا سريا عن أبيه الذى أصيب به نتيجة لأخلاقياته الضعيفة ؟ ! وقد برز هذا الاتجاه فى مسرحيات كثيرة منذ أواخر القرن التاسع عشر، على رأسها مسرحيات ستريندبرج وإبسن. فقد كان الأدباء مبهورين بهذا الاكتشاف الجديد، ووجدوا فى العلم قدرة فائقة على فعل الأعاجيب فى مجال الأدب. حتى القدر الذى وقف أمامه الأدباء القدماء عاجزين مستسلمين، أستطاع العلم أن يقهره فى صورة الأمراض المستعصية التى وجد لها علاجا ناجعا، وفى الوقت نفسه اكتشف الأمراض الوراثية التى قدمت للأدباء مفهوما جديدا تماما للقدر الذى يعاقب الإنسان دون أن يرتكب ما يستحق عليه العقاب. هذا يعد تخطيا لحدود التراجيديا الإغريقية التى عوقب فيها البطل بسبب وقوعه فى خطيئة الكبرياء، أما الإنسان الذى يرث مرضا عن أحد والديه فيمثل عقاب القدر فى أبشع صوره التى لا تعرف الرحمة، ذلك أنه يتم دون ذنب جناه.

ويبدو أن مفهوم المرض بأشكاله المتعددة كان دائما فى ذهن الأدباء لدرجة أن أديبا كبيرا مثل تولستوى قدم نظرية نقدية عرفت بنظرية العدوى أوضح فيها أن معيار نجاح العمل الأدبى يتمثل فى أن تنتقل عدواه إلى المتلقى فيشعر بنفس الأعراض التى مر بها الأديب من قبل، ومن ثم يمارس تفاصيل تجربته الجمالية بكل دقائقها. ويرى تولستوى أن عدوى الفن تزيد أو تقل نتيجة لتوافر شروط ثلاثة: أولا: زيادة صفة الخصوصية فى الإحساس الذى يوصله الفنان أو نقصانها، وثانيا: زيادة صفة الوضوح فى توصيل هذا الإحساس أو نقصانها، وثالثا : زيادة صدق الفنان أى زيادة القوة التى يعانى بها الفنان الإحساس الذى يوصله أو نقصانها.

وقد حدد تولستوى فى كتابه « ما الفن ؟ » أن العدوى ليست دليلا أكيدا على الفن فحسب، بل إن درجة العدوى هى المعيار الوحيد الذى نقيس به قيمة الفن. أى أنه يتحتم على الفنان أن يعدى المتلقى بنفس الميكروب أو الفيروس الفنى. ولعل

تولستوى يقصد بالعدوى هنا التطعيم الفنى الذى يكسب الكيان الإنسانى مناعة ضد القبح والتفاهة والسطحية وغير ذلك من الأمراض الاجتماعية والنفسية.

ويضيف المخرج المسرحى المعاصر أونتونان أرتو إلى فكرة العدوى أبعادا جديدة من خلال تجاربه المسرحية فيقول إن المسرح الحقيقى كالطاعون، وهذا لا يرجع إلى أنه معدٍ فحسب، بل لأنه يعرى الشر الكامن، ويكشف انتصار القوى السوداء، والأفكار المريضة الفاسدة. والمسرح كالطاعون، أزمة تحل بالموت أو الشفاء. فالطاعون داء سام، لأنه أزمة كاملة لا يتبقى بعدها شىء، سوى الموت أو منتهى التطهر. كذلك المسرح داء، لأنه التوازن الأعلى الذى يثير قوى الفكر الصحى فى الإنسان، وفعله فى النهاية مفيد ناجع، شأنه شأن فعل الطاعون، من وجهة النظر الإنسانية، لأنه - إذ يدفع البشر إلى رؤية أنفسهم كما هم - يسقط القناع، ويكشف عن الكذب، والخسة، والدناءة، والخداع ؛ كما يكشف للجماعات عن قدرتها الغامضة، وقوتها الخافية، ويدعوها إلى أن تتخذ أمام القدر موقفا بطوليا ساميا، لولاه لما اتخذته أبدا.

وعلى ذكر الطاعون، فقد اتخذ منه ألبير كامى عنوانا ومضمونا لرواية «الطاعون » ١٩٤٨ - التى يصور فيها صراعا مستميتا ضد الوباء فى أوران. ومن خلال هذا التصور ناقش قضايا الكرامة والكفاءة والفعالية الإنسانية فى مواجهة هجمات الوباء وقوى الشر. وبحكم أن رواية « الطاعون » رواية رمزية فقد حملها كامى إيحاءات وإشارات إلى الاحتلال الألمانى الذى لا يختلف كثيرا عن الطاعون، وإلى كل المخاطر التى تهدد الكيان الحقيقى للإنسان.

كذلك وجد الروائى الفرنسى فرانسوا مورياك فى البرص إيحاءات رمزية خصبة ضمنها فى روايته الشهيرة « قبلة الأبرص ». فبطله جان بلوير شاب مريض كريه خجول لا قيمة له ولا شخصية على الإطلاق. ومع ذلك تتيح له ثروته الزواج من الفتاة الجميلة الساحرة نومى دارتيل. وهذا الزواج المقزز بل الصفقة الرابحة تصبح مصدر فخر لأسرة الفتاة كلها. وعندما ترددت الفتاة فى الإقدام على هذا

الزواج، انهالت عليها النصائح من كل أفراد أسرتها بأن الرجل ليس فى حاجة إلى الوسامة، وأن الزواج ينتج الحب كما تنتج شجرة الخوخ ثمار الخوخ.

وبعد هذا الإقناع تنهال عليها الأسئلة : كيف يتسنى لها أن ترفض المزارع والحقول وقطعان الخراف والأوانى الفضية النفيسة والثروة الموروثة فى أجيال عشرة مضت ؟ ! ويتم الزواج بالفعل. وتصل الحياة الزوجية المريضة قمتها عندما يصف مورياك ليلة الزفاف المؤلم فيقول :

« كان على بلوير أن يكافح طويلا للتخلص من تصلبه وتحجره هو أولا، ثم ضد فتاة هربت الحرارة من جسدها. وعند الفجر الباهت أعلنت تنهيدة خافتة ضعيفة انتهاء الصراع الذى دام ست ساعات، ولم يجرؤ جان بلوير الناضح بالعرق أن يتحرك. كان أقبح من دودة تتمدد بجوار هذه الجثة الباردة التى تخلى عنها فى نهاية المطاف ».

وهناك أدباء أصيبوا ببعض الأمراض الخطيرة أو المستعصية لكنها لم تقف عقبة فى سبيل إنجازاتهم الأدبية. بل حفزتهم إلى المزيد من الإبداع عندما أشعلت داخلهم إرادة التحدى. من هؤلاء مارسيل بروست الذى أصيب باضطراب جسدى ونفسى خطير عندما بلغ الحادية والثلاثين من عمره، فلزم غرفته أول الأمر ثم فراشه بعد ذلك ابتداء من عام ١٩٠٥ حتى وفاته عام ١٩٢٢ بعد إصابته بالالتهاب الرئوى. وكان قد عانى من ارق طويل متصل فبطنوا له غرفته بالجلد حتى لا يصل إليه صوت. ونمت عنده حساسية ضد الضوء فلم يعد يفتح النافذة، وأصبحت الزهور تهيج سعاله فحرم دخولها غرفته. وقد لجأ بروست إلى المسكنات والمخدرات التى قضت فى النهاية على كيانه وجسده.

ومع كل هذا الرقاد الطويل ساعة بعد ساعة فى الغرفة المغلقة والظلام الشامل، بدأ بروست يرتب محتويات ذاكرته الواعية ويدرسها على مهل يوما بعد يوم، وشخصية شخصية وحادثة حادثة. ثم بدأ فى كتابة رواية طويلة على فراش المرض حتى اكتملت خمسة عشر مجلدا بعنوان « البحث عن الزمن المفقود » بدأ نشرها من عام ١٩١٣ وقد وصف فيها حياته فى تفصيل بالغ، وتعمق عجيب،

واستقصاء مثير. لم ينس مما مر شيئا فسجله فى قالب قصصى ينهض على الحب والبحث عنه وتجاربه فيه وأحاسيسه وآلامه منه.

وفى القرن التاسع عشر شاعت فكرة خاطئة تؤكد أن تأليف الشعر ليس سوى تسجيل جنون الشاعر وهذيانه المريض على الورق، وعندما ينتهى من تأليف القصيدة فإنه يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم الأصحاء المتزنين. ولقد حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو إضفاء الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق إخضاعها لمنهج التحليل النفسى. فقال لومبرزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون. وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة.... إلخ تتدخل كلها فى تكوين الفنان وجعله إنسانا غير سوى، وليست الأعمال الأدبية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية.

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد إفرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء، وأنه لو كان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا لما كان فى حاجة إلى أدباء وشعراء. واتفق نوردو مع لومبروزو على أن الأعمال الفنية - بصفة عامة - هى إفرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها.

وفى الواقع لم يكن الفن مريضا كما ادعى نوردو ولومبروزو، ولكن المريض هو النظرية التى حاولا ابتداعها والتى ماتت بموتهما ؛ لأن هناك بونا شاسعا بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة وبين متعة الخلق الفنى والبهجة التى يثيرها فى نفس القارئ. فالمريض عقليا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث ينفصل تماما عن دنيا العقلاء فى حين يحرر الشاعر نفسه من الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها فى القصيدة وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن لكل قارئ أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة وأن تثير فى داخله الإحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وتناغمه الذى يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الإحساسات داخله. كذلك لا يملك الشخص المختل عقليا القدرة على تنظيم خيالاته وصبها فى قالب متعارف عليه لأنها صادرة عن نفس

مشوشة ومضطربة، فقدت تحكمها فى أفكارها وإحساساتها، أما الشاعر فيعى جيدا ماذا يفعل لأن الشعر هو تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه.

وهناك دراسة حديثة أثبتت عمليا إمكانية علاج الإنسان بالشعر. وذلك من خلال تجارب اشترك فيها أكثر من عشرين عالما معاصرا يمثلون مختلف فروع الفكر والطب والأدب والفن، وقد أشرف على جمعها وتبويبها وتحليلها الدكتور جاك ليدى مدير مركز العلاج الشعرى فى نيويورك، وأثبتت تفوق استخدام الشعر فى علاج الاضطرابات العاطفية والنفسية عن طريق اجتذاب المريض إلى مجرى الفكر والشعور الإنسانى فى المجال الشعرى العلاجى، حيث تتركز مهمة الطبيب المعالج فى إيقاظ الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة بما يحقق إعادة القارئ خلقها فى ضوء مخزونه الخاص من التجارب والذكريات.

وفى الواقع فإن هذا ليس اكتشافا حديثا، فقد توصل الاغريق إلى قيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ أن عبدوا أبوللو ونصبوه الها للشعر والطب معا. كذلك تكلم أرسطو عن العلاج بالشعر، عندما أشار إلى امكانية تطهير النفس من خلال مشاعر الشفقة والخوف بفعل تجربة التراجيديا الشعرية. ثم يجئ العالمان سميث وتريفورد - فى منتصف القرن العشرين - ليؤكدا أن الأدب يمكن أن يستخدم كعلاج فى حالات المرض النفسى عن طريق مساعدة المريض للحصول على معرفة أفضل عن نفسه، وعن هواجسه، بما يحقق التوافق النفسى لحياته. إن المريض يدخل - من خلال عالم الشعر - عالم الحوافز والدوافع، عالم الوفاء والغدر، عالم الحب والحقد. ومن ثم فإن عملية تذوق القصيدة تقترب كثيرا من منهج التحليل النفسى.

وقد أعاد العلاج بالشعر إلى المرضى تحقيق التوازن والتوافق بعد أن فشلت الوسائل الأخرى التى جربت، ذلك أنه ساعدهم على تحمل اضطراباتهم العاطفية، ودعم القوى النفسية التى تحقق له الشفاء، وأخذ بأيديهم فى سبيل تنمية فلسفة فى الحياة تحل التكيف والتلاؤم والمرونة والاستيعاب محل الحظوظ والأقدار السيئة والإحساسات والهواجس المريضة.

٤٦ - المستقبل

كان المستقبل المجهول دائما مثيرا للمخاوف منذ أن بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض. ولم تكن كذلك نظرة الإنسان إلى ماضيه، لأن الماضى وقعت أحداثه وتكشفت، فلا غرابة أن كان الماضى موضع أمن وطمأنينة، ومن هنا أيضا كان حنين الإنسان إليه كلما اجتاحته مخاوف المستقبل. فهو يرى فى ذكريات الماضى والأحاسيس التى يثيرها ملجأ من نذر الشر التى قد يجلبها المستقبل معه. وهذا يفسر لنا كثرة الداعين إلى العودة إلى الماضى، بدل المغامرة فى عالم مجهول العواقب. ولكم اشتدت رغبة الإنسان فى كشف الغطاء عن مستقبله، ولم يكن بين يديه علم يركن إليه، فلجأ إلى حاسب النجوم، وقارئ الكف، وضارب الرمل، وفاتح الودع وغير هؤلاء من الدجالين والمشعوذين. من هنا كان الدور الريادى الذى قام به الأدب الإنسانى فى محاولته استلهام ملامح المستقبل من خلال القدرة على التخيل والاستنباط، مستخدما منهجا منطقيا وعلميا إلى حد كبير. فلم يكن التنبؤ الأدبى رجما بالغيب بدليل أن بعض الأدباء - من أمثال الفرنسى جول فيرن والإنجليزى هـ. ج. ويلز - قد بلغ من دقة الحساب حدا يلفت النظر فى عملية وصول الإنسان إلى القمر، وحدد لذلك تاريخا كاد أن يكون هو التاريخ الذى حدث فيه هذا الوصول. وكان منهم من توقع انهيار الاقتصاد البريطانى وانحلال الإمبراطورية، وحدد لهذا كله تواريخ توشك أن تطابق ما حدث بالفعل.

وفى الأدب الكلاسيكى القديم قامت الساحرات والعرافات بدور حيوى فى عملية التنبؤ بالمستقبل وخاصة بالنسبة للأبطال الملحميين والتراجيديين. وعند أديب عظيم مثل شكسبير كانت الساحرات فى تنبؤها بالمستقبل تجسد الطموح الحقيقى الذى ينهش البطل من داخله، ويدفعه دفعا إلى مصيره المحتوم. فلم تكن الساحرات

فى مسـرحيـة « ماكبث » مثلا سوى تجسيد لما يعتمل داخل ماكبث وما ينوى تنفيذه بالفعل. ومن هنـا كان التنبؤ بالمستقبل مجرد حيلة درامية يبلور بهـا الكاتب شخصية بطله. أما فى معظم الملاحم والمآسى المشهورة فكان العرافون يلعبون دورا خطيرا فى نوعية القرار المصيرى الذى يمكن أن يتخذه البطل، ويؤثر - ليس على مستقبله هو فحسب - بل على مصير أمته كلها.

ومن أشهر الروايات الرائدة فى مجال معـالجـة المستقبل روايـة « النظر إلى الخلف من عـام ٢٠٠٠ إلى عـام ١٨٨٧» للروائى الأمـريكى إدوارد بيـلامى الذى قـدم فيهـا خطة أو برنامجـا محددا من أجل تحسين الواقع عن طريق اسـتشـراف آفاق المستقبل. فقد كتبهـا عـام ١٨٨٨ وكانت عينه على عـام ٢٠٠٠، وفيهـا يحكى قصة شـاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيـا مستقبلية أو عـالم مثالى لا يمت إلى عالم الواقع بصلة، والرواية كلها سـرد لهذا العالم الوردى الجميل، وتسيـر أحداثهـا من عـام ٢٠٠٠ إلى عـام ١٨٨٧، أى فى تجـاه مضـاد لتيـار الزمن. ونجحت فى وقتها نجاحا باهرا ومازالت تقـرأ حتى الآن بعد حلول عام ٢٠٠٠ وقد حـاول عشـرات من الروائيين تقليد بيلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم، ولكن رواية بيـلامى ظلت هى الرائدة فى مجالهـا لدرجة أنهـا كانت السبب فى تأسيس الحـزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبـادئ بيـلامى الاشتـراكيـة التى ترفض قيـام المجتمع الجديد بأسلوب كارل مـاركس. وقـد قـال الناقد هيوود براون فى مقـدمـتـه لطبـعـة «النظر إلى الخلف » التى صدرت عـام ١٩١٧ أن بيـلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعـاونى ولكن على الطريقـة الأمـريكيـة البـحـتـة التى لا يمكن أن تتجـاهل الكيـان الفردى للإنسان.

كان الصدق الفنى رائدا لبيلامى سواء فى كتاباته أو تصرفاته. فقد كان يعتبر المستقبل أمـانة بين يدى الأديب الذى يجب أن يجعل من أدبه مرآه لهذا المستقبل. فعلى الرغم من أن دور النشر حـاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصا عليها، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشـر أفكاره. وفى عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم المساواة » عنده

والحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعى القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية. وقد أثرت آراء بيلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده، ووضعها فى الاعتبار معظم المشرعين الاقتصاديين. أدى هذا بدوره إلى أن كثيرا من نبوءات بيلامى قد تحققت، مما يؤكد دور الأديب فى تشكيل ملامح المستقبل.

ومن الواضح أن المضمون المستقبلى عند بيلامى قد طغى تماما على الشكل الفنى فى رواياته فلم يلتفت إليه النقاد. لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية فقد نجح بيلامى فى خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارئ وعقله. وعلى الرغم من أن الخيال البحت كان المادة الخام التى استقى منها مضمونه، فإن الرواية كانت زاخرة بالإسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجا من المثالية والواقعية فى الوقت نفسه، مما منحها خصوبة فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن. من هنا كانت المكانة التى يتمتع بها إدوارد بيلامى سواء فى مجال الرواية أو فى ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وحدث فى عشرينيات القرن العشرين، أن اضطلع ناشر إنجليزى بمشروع طموح ونافع، وهو أن طلب من مائة عالم وباحث وأديب، أن يتعاونوا على إخراج عدة كتب - كل فى فرع تخصصه - تصور ما سوف تكون عليه حياة الناس بصفة عامة، وفى إنجلترا بصفة خاصة، بعد خمسين عاما من ذلك التاريخ. وكان يعتقد أن تقديم هذه الصورة المستقبلية تتيح لكل من يهمه أمر أن يتدبره قبل وقوعه، وكان المفروض أن يدخل هؤلاء المؤلفون فى حسابهم ما عساه أن ينشأ خلال تلك الفترة من عوامل تؤثر فى تشكيل الصورة المراد تصويرها. وبعد مرور خمسين عاما على صدور هذه المجموعة المثيرة من الكتب، كتب كاتب منهم فى عام ١٩٧٤ تحليلا لما احتوت عليه تلك المؤلفات المستقبلية، واكتشف من مقارنة صدق البحوث النظرية بالواقع الفعلى، قدرا مثيرا من التطابق لم يكن أحد من هؤلاء العلماء والأدباء أنفسهم يتوقعه.

ويبدو أن الروائى الإنجليزى أولدس هكسلى حين رسم صورة المستقبل فيما بعد ١٩٨٠، فى روايته « عالم جرىء طريف »، كان قد استوحى تلك المؤلفات، وتأثر

بوجهة نظرها التى رأى منها مصير الإنسان، فى ظروف الحياة الجديدة المتوقعة، كيف ينتظر له أن يكون. والغريب أن الأحداث التى تنبأ هكسلى بوقوعها عندما كتب روايته فى عام ١٩٣٢، وقعت بالفعل فى عام ١٩٧٤ عندما تم تكوين جنين آدمى خارج رحم الأم. ففى هذه الرواية يصور لنا هكسلى عالما يسوده ما يسميه المفكرون « التناسل العلمى » وأحيانا يسمونه « الهندسة الوراثية »، وهى إنتاج المخلوقات طبقا لتصميم مسبق. فنجد الانسان ينقسم إلى فصائل أ، ب، جـ، د كل منها تنقسم إلى رتب، أما الحب فممنوع، ويسمح بالعلاقة بين الرجل والمرأة بشرط ألا تؤدى إلى الإنجاب، فالإنجاب لا يكون إلا طبقا « للخطة ». والأسرة بطبيعة الحال شىء لا يوجد إلا فى مناطق يعزل فيها المتخلفون الذين مازالوا يتناسلون بالطريقة المخجلة التى كانت تحدث فى الماضى.

وفى آخر رواية كتبها هكسلى بعنوان « الجزيرة » تخيل عالما مستقبليا يعيش فى إحدى جزر المحيط الهادى، كما تصور أن الوسائل التكنولوجية نفسها التى جعلت من « العالم الجرىء الطريف » جحيما، يمكنها أن تجعل من « الجزيرة » نعيما إذا اختلف الهدف الذى من أجله تستخدم هذه الوسائل. فالجزيرة عالم جديد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. فيها يعيش الناس فى سعادة كاملة، لا فقر ولا جنون ولا حروب ولا تعسف ولا ظلم. إنهم جميعا ينعمون برؤية صور خيالية تفوق الحقيقة. لكن الجنة تنقلب إلى جحيم عندما يأتى صحفى إليها ويكتشفها ويقدمها للعالم. فقد تسبب هذا الصحفى فى دمار هذه الجنة الصغيرة وذلك بانضمامها إلى العالم المرعب الذى نعيش فيه اليوم. وهكذا طمست ملامح هذه الصورة المشرقة التى كان من الممكن أن تحدد معالم مستقبل أفضل للبشرية جمعاء.

هناك أيضا رواية رائدة أخرى للروائى الإنجليزى جورج أورويل كتبها فى عام ١٩٤٩ وصور فيها مستقبلا مرعبا للبشرية إذا سارت الأمور على ما هى عليه. عنوان الرواية « ١٩٨٤ » وبطلها يدعى وينستون سميث الذى يعمل فى « قسم التسجيلات بوزارة الحقيقة ». وفى طريقه إلى عمله كان يرى فى كل ركن على طول الطريق صورة لامعة لوجه مغناطيسى، كتب تحتها التعليق التالى : « الأخ الأكبر

يراقبك ». وكانت هناك وزارات أخرى هى وزارة السلام (المختصة بالحرب - هكذا كان التفكير المزدوج)، ووزارة الحب (المختصة بحفظ القانون والنظام)، ووزارة الوفرة (المختصة بالاقتصاد). وكان سميث يعمل فى أجهزة محو أو تحريف الماضى. وكانت شاشات التليفزيون تسجل كل كلمة وكل حركة لكل مواطن تقريبا.

وكانت هناك « دقيتان للكره » كل يوم، حيث تصرخ الجماهير موجهة اللعنات والسباب إلى صور المسجونين المتهمين بمعاداة النظام. وكان الأطفال يدربون على الوشاية بآبائهم لأى أعمال أو كلمات غير سليمة، ثم ينضمون إلى فرق الجواسيس عندما يبلغون السادسة من العمر. وحتى اللغة لم تسلم من التحريف والمحو. فقد كان لسميث رفيق يدعى سيم وهو عالم فى فقه اللغة، يعمل فى الطبقة السابعة عشرة لقاموس اللغة الجديدة، وقد خاف سميث على صديقه لأنه كان ذكيا حكيما أكثر مما ينبغى. وكانت اللغة الجديدة التى سوف تصبح إجبارية فى عام ٢٠٥٠، تهدف إلى محو الكلمات، وإنقاص مجال الفكر. فقد كانت كلمة « سيئ » فى اللغة الجديدة، وأصبحت « حسن جدا » تساوى « حسن فوق العادة ». وهكذا عندما يحل عام ٢٠٥٠ يكون أدب الماضى قد « ترجم » إلى اللغة الجديدة، وبذلك يختفى الأدب القديم تماما لاختلاف الدلالات والألفاظ فى وقت واحد. وكان « التبخير » عقاب كل من تسول له نفسه مقاومة هذا الاتجاه الجارف، أى أن يتحول إلى بخار ويتلاشى تماما.

وكانت مشكلة سميث أن متاعبه الخاصة كانت تقلقه إلى حد بعيد. لقد تذكر زوجته كاثرين المتزمتة الباردة التى اختفت منذ زمن طويل وربما تكون قد بخرت مثل والديه. وذات يوم لمح سميث الفتاة ذات الشعر الفاحم التى تعمل فى « قسم القصص الخيالية » وهى تقترب منه، فزاد خوفه منها. وكانت ذراعها ملفوفة بعصابة مدلاة من عنقها. ثم تعثرت الفتاة وسقطت على الأرض، وبينما كان يساعدها على النهوض دفعت بورقة فى يده ثم اختفت. لقد أخر فتح الورقة وقراءتها خوفا من أن تكون للرسالة علاقة « بشرطة الفكر »، وأخيرا قرأ الكلمة الوحيدة التى حوتها الرسالة : أحبك. انهال عليه سيل من المشاعر : البهجة، الخوف من الحب ذاته ومن البوليس، الفضول الجنسى فيما يختص بالفتاة، والحمى خوفا من فقدانها.

وأخيرا استطاع أن يجلس معها بطريقة خفية خشية أن تشك السلطات، وتبادلا بعض الأسرار، وأعطته تعليمات عن كيفية الوصول إلى شجرة معينة فى حقل منعزل حيث تمت اللقاءات. وتوثقت العلاقة بين سميث وجوليا - إذ إنها باحت له باسمها - وأدركت أنه أحد « اللامنتمين » وأنه ضدهم. وكم كان سعيدا بمقتها للحزب ! وكم كانت ذكية لأنها تحيا هذه الحياة المزدوجة : أصالة ثورية فى الظاهر، ومتعة شخصية فى الخفاء. وتتابعت اللقاءات المختلفة، وحافظ الاثنان على القواعد البسيطة للحزب، حتى يتمكنا من انتهاك القواعد الصارمة سرًا. فالحزب كالقدر لا يمكن الفكاك منه، كما أنهما لم يعرفا عالم ما قبل الثورة. وكانت جوليا تتحدث إلى سميث بكل حبها للحياة، على الرغم من أنها تنبأت بأن « بوليس الفكر » سوف يبخرها يوما ما.

وبالفعل يتم القبض عليهما. ويسجن سميث فى وزارة الحب، فى زنزانة عالية خالية من النوافذ، مكتظة بالمسجونين. وكان المجرمون العاديون يتمتعون ببعض الحرية فى الحركة، لكن « السياسيين » مثل سميث كانوا يعاملون كما لو كانوا نفاية. وبعد مراحل التعذيب الرهيب الذى مر به سميث بدأ يعترف تدريجيا بجرائم وهمية لم يرتكبها. ثم تم تدريبه تحت التعذيب على مسخ الحقيقة أولا، ثم على تصديق أكاذيبه ثانية، كما تعلم تشويه ذكرياته الخاصة. وعندما بلغ التعذيب درجة لا تحتمل صرخ : « عذبوا جوليا. ولا تعذبونى ! لست أعبأ بما تفعلون بها ». وبعد أن أفرج عنه جلس فى مقهى حيث ظهرت جوليا، واعترف كلاهما بأنه خان الآخر. وانطفأت الشعلة المتقدة داخلهما لكنهما اتفقا على أن يتقابلا مرة أخرى.

وفجأة دوى صوت النفير معلنا أنباء « النصر »، أعظم نصر فى التاريخ البشرى. وشعر سميث بالفرح وهو جالس فى حلمه السعيد فقد تمكن أخيرا من تحقيق النصر على ذاته عندما أدرك مدى حبه العميق « للأخ الأكبر ». وتنتهى الرواية بهذه اللمسة السعيدة المأسوية المتشائمة التى تكمل صورة المستقبل المرعب للبشرية عندما تقع تحت وطأة الحكم الشمولى الفاشى. وسواء أكان الأديب متفائلا أم متشائما فى تصوره لمستقبل البشرية، فإن ما يهمنا هنا صدقه الفنى وحرصه على تقديم مرآة للناس حتى يروا مصيرهم المحتمل على حقيقته.

٤٧ - الملل

الملل من المضامين الفكرية التى لم يعرفها الأدب العالمى إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وذلك نتيجة لسيطرة النظام التكنولوجى الذى وضع الإنسان فى خدمة الآلة بعد أن كان المفروض أن يحدث العكس. فإذا كانت الآلة قد استطاعت تقديم الإنتاج الضخم ووفرت الوقت والجهد للإنسان، لكنها أضاعت فى طريقها العلاقات الإنسانية الحية، والمكانة الأثيرة التى كان الإنسان يشعر بها وسط أقرانه ومن يقبلون على شراء إنتاجه وإبداعه. من هنا بدأ إحساسه بالاغتراب واليأس والضيق والملل، وكان الأدب - كعادته - متحفزا لتسجيل وتجسيد الظواهر والمعانى الجديدة التى تطرأ على المجتمع الإنسانى.

وبالإضافة إلى سيطرة النظام التكنولوجى على حياة الإنسان، فإن أواخر القرن التاسع عشر قد شهدت فشل النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى جلب السعادة للإنسان، فقد تواكبت فى تلك الفترة الحرجة ثلاثة نظم تحمل فيما بينها تناقضا يكفى لإصابة أى إنسان بالحيرة والضياع والملل. فقد بدأ الإقطاع فى بلوغ مرحلة النهاية بعد عهود طويلة من القهر والاستعباد، فى حين بلغت الرأسمالية قمتها فى الانتشار والازدهار، وفى الوقت نفسه برزت طلائع الفكر الاشتراكى. ونظرا لأن المقارنة كانت قائمة على أرض الواقع بين الخطوط الثلاثة : الإقطاع والرأسمالية والإشتراكية فإن الإنسان العادى أدرك فشلها فى الحفاظ على كيانه وسعادته. وذلك أنها - بدون استثناء - تسعى إلى تحقيق مصالح فئات معينة فى حين ترفع شعارات المصلحة الإنسانية العامة والعليا. ومع يأس الإنسان فى مواجهة هذه الأنظمة وعدم قدرته على التعامل معها، لم يجد سوى الملل والسأم والضجر كى يجتر فيه أيامه.

وقد اكتشف الإنسان العادى أن الاتجاهات السياسية والاقتصادية تصر على الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير إنسانى مباشر. أى عن أى اعتبار للظروف الشخصية. فالمشروع يصبح كائنا عضويا قائما بذاته يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة، ويخضع لقوانين منطقه الداخلى، بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له. من هنا كانت خيبة الأمل فى روايات ستاندال توضح مدى الملل والفراغ واللامعنى الذى بلغه الإنسان منذ منتصف القرن التاسع عشر، على الرغم من اتجاهات ستاندال العدوانية والفوضوية. أما الملل من الركود الإنسانى فقد أدى بفلوبير إلى السلبية والعدمية ورأى أن من الأفضل له أن تدور رواياته حول الأنا، بحكم أنها مصدر الملل والركود نتيجة للضغوط الواقعة عليها.

أما هوجو ولامارتين وجورج صاند فقد نادوا بضرورة تدعيم الاتجاه الايجابى فى الأدب كأفضل علاج للملل، وذلك من خلال إحياء الروح الرومانسية الثورية. ولكن كان المد الصناعى المادى أقوى من أية اتجاهات مثالية، وسرعان ما استسلم الاتجاه الرومانسى، وأصبح أشد خضوعا وأقرب إلى رتابة حياة الطبقة الوسطى، وظهرت تحت قيادة لامارتين وهوجو وفينى وموسيه نزعة رومانسية أكاديمية محافظة من جهة ورومانسية صالونات متأنقة من جهة أخرى، وتجسد روح الملل البورجوازى على حقيقته وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانسية الفترة السابقة. وأصبحت البورجوازية تبدى اهتماما متحمسا بهذه الرومانسية الجديدة التى لا تحتوى على الشطحات السابقة، وتخضع لقيود تكاد تكون مقننة مسبقا. وكان سانت بيف وفيلمان وبيلوز من أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازى الجديد الذى ساعد على مضاعفة روح الملل والضياع عند القراء على الرغم من صبغته الرومانسية الظاهرية.

وإذا كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن مجتمعه، الذى ينهار تحت وطأة عزلته المشبعة بالملل والضياع واليأس، فإن الرواية تصور، من البداية إلى النهاية، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه إخوته فى الإنسانية ؛ ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها

موقعا أهم بكثير، فضلا عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول، ودون منافس إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى، ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب، وكانت الرقابة تحرص على حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد. وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح، طابعا إيجابيا، تعليميا، بل تنبؤيا لم تكتسبه فى الغرب قط، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة، فى حين كان الملل يقتل جمهورهم ويدفعه إلى عمل أى شىء للهروب منه.

ومع ذلك كان الأدباء الروس من الرواد الذين جسدوا الملل فى أعمالهم، دون أن يصيبوا القارئ بأى ملل. فعلى الرغم من أن الملل كان هو المحرك الرئيسى وراء تصرفات أنا كارنينا، لكن الرواية - ككل - تركز على فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص، ولذلك فهى حافلة بالشكوك ووخز الضمير، والمخاوف. هنا أيضا يبرز الموضوع الرئيسى الذى يربط الملل بمشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن. وعلى الرغم من أن الملل كان هو المنطلق الذى دفع أنا كارنينا إلى ارتكاب الزنى، كما هى الحال عند إيما بوفارى عند فلوبير، فإن المحصلة النهائية كانت مختلفة، ذلك أن الملل فى الأدب الروسى قضية اجتماعية، فى حين يبدو فى الأدب الغربى مشكلة فردية بحتة.

وهذا ما يتضح فى مسرح تشيكوف بصفة عامة. فقد جعل الملل شخصياته خالية من كل ألوان صارخة فوق النسيج الاجتماعى. فهى تتحدث عن أبسط الأمور بلغة بسيطة، وتهرب من الملل المحيط بها بالتعلق بأهداب الأمل الذى طال انتظاره. وبرغم كل مظاهر الملل واليأس والسأم والرتابة والتكرار والضجر، فإنها لا تلجأ إلى البكاء أو العويل الميلودرامى، ولا تفتعل قضايا أو تتعلق بأهداب المثل العليا الخيالية. وليس بينها أبطال يتباهون بجلائل الأعمال، بل على النقيض من ذلك فإنها لا تملك سوى اجترار ذكريات الماضى أو انتظار آمال المستقبل ولكها أشياء لم تتحقق فى

الواقع، والألم والملل وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى تلقائية درامية تجعل الحديث عنها متعة فنية. ففى مسرحية « النورس » يسأل ميدفيدنكو ماشا : لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟ فتجيب ماشا : لأنى فى حداد على حياتى.

وفى مسرحية « الشقيقات الثلاث » يخاطب أندريه نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

« آه أين ماضىَّ ؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى شهد شبابى.. وسعادتى. كنت أشعر بالذكاء عندما كانت أفكارى ممتزجة بالأمل الذى يضىء الحاضر والمستقبل؟ ولماذا قبل أن نبدأ حياتنا نصبح تافهين، كسالى،،عديمى النفع، لا نبالى بشىء ونبعث على الملل فى نفوس الآخرين ».

وفى مسرحية « النورس » يناجى سورين نفسه فيقول : « فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتبا ولكنى لم أكتب شيئا. وكنت أريد أن أتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفّر الناس بكلامى. وكنت أريد أن أتزوج ولكنى لم أفعل. وكنت أريد أن أعيش فى المدينة وهأنذا الآن أقضى بقية أيامى فى الريف ».

ومع ذلك لا تقتصر المأساة على الشخصيات فحسب، بل تمتد لتشمل نسيج المجتمع كله الذى فقد القدرة على الحركة والحيوية وأصيب بالركود والتحجر، ولم يترك للشخصيات سوى الملل الذى يكاد يخنقها بالفعل.

وإذا انتقلنا إلى أمريكا، سنجد نفس النغمة تتردد فى بعض مسرحيات يوجين أونيل وخاصة « بائع الثلج يأتى » التى تتشابه مع مسرحية تشيكوف « الخال فانيا » فعلى الرغم من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريبا عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن الحديث الرئيسى فى كل من المسرحيتين متشابه إلى حد كبير : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها، يكاد يقتلها الملل برغم الاكتفاء الذاتى الظاهرى الذى تدعيه، لكن شخصا خارجا عنها يقوم بغزوها، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الإعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجيا إلى

شخص مختلف تماما عما توقعنا أن يكون عليه. ينطبق هذا على سيريبيرياكوف فى « الخال فانيا » وهيكى فى « بائع الثلج يأتى ». وفى كلتا الحالتين يتسبب الدخيل فى تحريك بركة الملل التى تكاد تغرق الشخصيات وفى اضطراب يجتاح الهدوء المحلى والركود الجاثم، لكنه اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات، فهو يرحل والسلام يغمر داخله تاركا الشخصية المحورية - الخال فانيا عند تشيكوف ولارى سلين عند أونيل - والألم ينهشها نتيجة لإدراكها للملل الذى تحول إلى كابوس مأسوى جائم على كاهلها.

وكان الأديب الفرنسى ألبير كامى من أفضل الأدباء الذين صوروا الملل والخوف والحيرة والأزمة النفسية الخانقة التى يمر بها عالمنا المعاصر منذ الحرب العالمية الثانية. ففى رواية « الغريب » التى كتبها عام ١٩٤٢ لم يجد سوى الملل فى الحياة واليأس منها والاستخفاف بكل ما فيها. فبطل هذه الرواية شاب تافه ليست له صورة محددة. إنه واحد من ملايين الشباب الذين يعملون فى المحال التجارية والمصارف والمصالح بضع ساعات من النهار، ثم لا يعرفون ما يصنعون بأنفسهم أو بوقتهم بعد ذلك. هذا الشاب يعيش كيفما اتفقت له الحياة : لا يؤمن بشىء ولا يحب أحدا، ولا يحبه أحد كذلك، بل لا يفكر فى شىء تفكيرا جادا لأن الأيام فى نظره ملل متصل. إنه رمز الضياع والفراغ وسخف الحياة. وهو يقتل رجلا دون مبرر حقيقى للقتل، وعندما يودعونه السجن يظل يتعجب لماذا سجنوه، لأن تفاهة حياته جعلته ينظر إلى حياة الآخرين أيضا على أنها شىء تافه. حتى التحقيق معه أخذه على أنه هزل حتى يهرب من ملل الألفاظ الفاقدة للمعنى. ولم يفهم أبدا معنى اهتمام المحققين بأمر رجل قد قتل. وعندما حكم عليه بالإعدام وجد فى الحكم امتدادا للملل نفسه ولذلك لم يشك ولم يتململ، وقضى أيامه الأخيرة فى أفكار ساذجة تافهة حتى لا يقتله الملل. وتنتهى الرواية والملل يتسرب رويدا رويدا إلى نفس القارئ الذى يتشبع بالتجربة النفسية المتجسدة فى الرواية.

وتبدو قمة المأساة عندما يفقد ميرسو - بطل الرواية - إحساسه بالملل وكأن حياته أصبحت الملل مجسدا، أى الوضع الطبيعى الذى لا يسعى إلى تغييره، بل لا

يحتمل تغييره. إنه إنسان جامد العواطف يحكى عن نفسه ولكنه يتكلم وكأنه يحكى عن غيره. همه الأكبر هو التخلص من ساعات النهار وإنفاقها فى أشياء تافهة، كالنظر من النافذة أو التدخين أو قراءة جريدة قديمة وجدها ملقاة على الأرض أو الذهاب للاستحمام.... إلخ. وتمر الأيام ثقيلة متشابهة مملة ولكن ميروسو لا يشعر بثقلها أو تشابهها. إن مأساته أنه سعيد هكذا، لأنه اعتاد هذا التشابه ولم يعد يعرف غيره.

وتصل نغمة الملل قمتها فى رواية ألبرتو مورافيا « الملل » التى تدور حول حياة شاب ايطالى غنى جدا يدعى دينو، يصرفه المال عن أن يتعلم شيئا، فتصبح حياته جريا لاهثا وراء اللذة والمتاع وهربا متصلا من الملل القاتل. ولكنه يفشل تماما فى هذا وذاك. وعندما ينهزم فى مواجهة موجات الملل المتدفقة على حياته يحاول وضع فلسفة للملل. فهو يقول إن سبب ما يعانيه هو انقطاع الصلة بينه وبين الأشياء، فقد فشل فى ربط نفسه بعجلة الحياة. لا صلة له بالزمن الذى يمر أو الحياة التى تمضى، ومن ثم ليس له اتجاه أو غاية. فالعلاقة بين الإنسان والحياة تتوقف على مدى انتفاعه بها. ولذلك فالعمل والمسئوليات والمشكلات - مهما بلغ يأس الإنسان من حلها - تربطه بالحياة وتمنح وجوده معنى متجددا.

أما إذا كان الإنسان - كبطل روايتنا هذه - لا يقوم بعمل محدد، وليست لديه مسئوليات ملقاة على عاتقه، ولا تعترضه مشكلات يسعى إلى حلها، فإن الصلة بينه وبين الحياة تنقطع تماما. فالملل لا يستولى إلا على الذى لا يتقن شيئا ولا يرجو شيئا ولا يحمل مسئولية ولا يعانى مشكلة. يجتاحه الملل من كل شىء. لا يشرع فى شىء إلا انصرف عنه. لا يبقى فى بيته إلا رغب فى الخروج، فإذا خرج وجد نفسه فى الطريق بلا هدف، فيعود إلى البيت ليخرج من جديد لذلك يشبه دينو ملله بغطاء قصير يحاول أن يستدفئ به رجل فى ليلة باردة ممطرة : إذا غطى رأسه انكشفت قدماه، وإن هو غطى قدميه انكشف رأسه. وعندما حاول دينو الهروب من الملل بالانتماء إلى الفتاة شيتشيليا والارتباط بها بالزواج اكتشف أن الحياة الحديثة

قد جعلت منها فتاة تنتمى إلى كل الرجال، ومن ثم فهى ليست ملكا لأحد ولا حتى لنفسها. فلم يفرز المجتمع المعاصر سوى الملل والضجر والسأم والضياع.

وعلى الرغم من أن المضمون الذى عالجه مورافيا من أول إلى آخر صفحة فى هذه الرواية كان الملل، فإنه نجح فى جعلها رواية مشوقة ومثيرة من خلال التحليل النفسى للشخصيات وتجسيد تيار الشعور واللاشعور عندها. مع خلفية اجتماعية نابضة بإحباطات الإنسان المعاصر. فالمضمون الفكرى الذى عالج الملل لا يعنى شكلا فنيا مملا للقارئ. ولا يعنى هذا أيضا انفصالا بين المضمون والشكل، وإنما يعنى حرص الأديب على استخدام أدواته الفنية وتوظيفها عضويا من أجل توصيل المضمون إلى القارئ بأفضل الوسائل والأساليب. ومن الواضح أن تشيكوف كان رائدا فى هذا المجال عندما عالج الملل الذى عانت منه شخصياته المسرحية بأسلوب انسانى مؤثر مقنع، وأبعد ما يكون عن الملل.

وفى مصر تأثر نجيب محفوظ بهذا المفهوم فى معظم الروايات التى كتبها فى عقد الستينيات وخاصة « السمان والخريف » و « الشحاذ » و « ثرثرة فوق النيل»، لكن إسقاطاته لم تكن بنفس الشمول الإنسانى والاجتماعى الذى وجدناه عند تشيكوف ومورافيا، بل كانت إسقاطات سياسية مرتبطة بالمرحلة التى كانت تمر بها مصر فى ذلك الوقت. أما باقى الأدباء العرب المعاصرين فتخفت نغمة الملل عندهم إلى حد كبير، وإذا ظهرت فعلى سبيل تقليد النماذج الواردة من أوروبا وأمريكا. وهذه نتيجة طبيعية لمرحلة المخاض الطويل التى مر بها العالم العربى ولا يزال. فهى مرحلة ساخنة وزاخرة بالقضايا المصيرية الملتهبة، ومع مناخ مثل هذا يصبح الملل بلا معنى، أو رفاهية حضارية لا تفرزها الظروف الراهنة.

★ ★ ★

٤٨ - الواقع

يشكل الواقع المعاش المصدر الرئيسى لكل المضامين الأدبية دون استثناء. وحتى الأدباء الذين يعتقدون أن الخيال الصرف هو منبع الإبداع الأدبى عندهم، لابد أن يدركوا أن الخيال ليس سوى إعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس فى ضوء جديد وكيان متسق. إن الأديب لابد أن يتحكم فى الواقع ويحوله إلى ذكرى ثم يحول الذكرى إلى تعبير، والتعبير إلى بناء، أى يحول المضمون إلى شكل. فليس الانفعال بالواقع هو كل شىء بالنسبة للأديب. بل لابد أن يعرف كل أسرار فنه ويجد متعة فيها. ويجب عليه أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الواقع وإخضاعه لسلطان الفن.

ومن صفات الأدب بصفة خاصة والفن عامة أنهما طاقة يكمن فى أعماقها التوتر والتناقض والصراع. فهى لا تصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لابد لها أيضا من عملية تركيب، ومن اكتساب شكل موضوعى. وما يبدو من حرية الأديب وسهولة أدائه انما هما نتيجة لتحكمه فى المادة التى يقدمها له الواقع. لقد قال أرسطو إن وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات من خلال إثارة إحساس الخوف والشفقة بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ويتسامى فوق صروف القدر العمياء، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه. إن أسر الفن مختلف عن أسر الواقع، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر المتعة أو الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأسويا.

وقد كتب برتولت بريشت عن هذه الخاصية فى الفن التى تحرر نفس الإنسان فقال :

« إن مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والإدراك. ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع. لا يكفى أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير. يجب أن نعلمهم فى مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع. وبكل النصر الذى يستشعره الفائز على الطغيان ».

وفى هذا العالم الذى نعيش فيه كالغرباء، لابد من عرض الحقيقة الواقعية بأسلوب آسر، وفى ضوء جديد، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الواقع وملابساته حتى نراه بأسلوب موضوعى. وعلى العمل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات. إن المسرح - كما يراه بريشت - ينبغى أن يعالج القواعد التى يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة قابلة للتطوير والتغيير وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شىء أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة، ويحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية، ثم فى النهاية إلى إصدار حكمه على القضية المطروحة ؛ وبذلك يشارك فى تغيير الواقع بطريقة أو أخرى.

ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن كل فن هو وليد عصره وواقعه، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى واقع تاريخى محدد، ومع مطامح هذا الواقع. لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة بواقع مؤقت لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل لهذا الواقع، فتاريخ الواقع الإنسانى ليس مجرد طفرات وتناقضات، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار.

إن الواقع الراهن يحتفظ فى داخله بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، فى حين أنها تحدث أثرها دون أن ندرك أبعاده فى معظم الأحيان، وعلى حين غرة تطفو إلى السطح وتصبح هى الواقع الفعلى. فليس من قبيل الصدفة أن تعود أوروبا الغربية اليوم - وقد تخلت عن النزعات الإنسانية وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب

إليها قوى غيبية خارقة - أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة، حتى تخفى وراءها مشاكلها الواقعية.

من هنا كان انطلاق الأديب من الظروف المؤقتة للواقع الراهن إلى الجوهر الإنسانى الذى لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان. فمثلا يرى الأديب أن فكرة الحرية، وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين، فهى مع ذلك تتحول إلى فكرة كلية شاملة. كذلك الأدب فإنه مهما يكن وليد عصره، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية. وبقدر ما صور هوميروس وإسكيلوس وسوفوكليس الظروف الواقعية لمجتمع قائم على العبودية بقدر ما اكتشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الإنسان، وسجلوا فى شكل فنى صراعه مع الواقع وأشواقه إلى واقع جديد، وألمحوا إلى إمكاناته غير المحدودة ؛ ولذلك ظلت أعمالهم حية بل ومعاصرة : بروميثوس يحمل الشعلة إلى الأرض، أوديسيوس فى تجواله ثم فى عودته . مصير تنتالوس وبنيه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا ويتعامل مع واقعنا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر فى الإنسانية على الدوام .

إن الفن أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة . وكان الفن والأدب والعلم والفلسفات الغيبية جميعا كامنة فى السحر ، ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات الاجتماعية وفى تنوير الناس فى مجتمعات سيطر عليها الظلام، وفى معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعى وتغييره . فلم يعد فى الإمكان استخدام الأسطورة والخرافة فى تصوير الواقع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية . فالواقع المعاصر يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ، يحتم الخروج من القوالب الجامدة التى عرفتها العصور الماضية المؤمنة بالعامل السحرى ، إلى أشكال أكثر تفتحا وأشمل وعيا كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا .

ولكن سواء أكان الأدب أو الفن مهدئا أم موقظا ، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء فإنه لايمكن أن يكون وصفا تقريريا للواقع . إن وظيفته دائما أن يحرك

الإنسانى فى مجموعه ، أن يمكن « الأنا» من الاندماج فى حياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ، ما لم تكنه ويمكن أن تكونه . ولذلك يرى بريشت أن المسرح فى تعامله مع الواقع لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما بل يلجأ أيضا إلى المشاعر والإيحاء ، فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفنى ، بل يتيح له النفاذ إلى داخل هذا العمل . وإذا كانت وظيفة الأدب الأساسية بالنسبة لبعض الأدباء الثوريين الذين يستهدفون تغيير العالم لا يمكن أن تكون بالسحر، بل التنوير والحفز إلى العمل ، فإن هناك فى الأدب بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما ، لأن الأدب بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق . والفن بصفة عامة لازم للإنسان حتى يفهم الواقع ويغيره ، وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فى طبيعته الجوهرية .

والعلاقة بين الأدب والواقع علاقة جدلية بطبيعتها ، وهى علاقة توضح مدى زيف ما يسمى بأدب الأبراج العاجية . فالأديب الذى يرى أن عمله لا تفهمه سوى طائفة أو فئة خاصة تتميز بعبقرية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقى المجتمع، هذا الأديب لابد أن يلحق ضررا بالغا بمهمته الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الأدباء بالفعل عما يشعر به الجميع فى الواقع لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين فى انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم أو الاتجاه الذى يعبرون به عن الواقع ، من نفس تجارب الأشخاص الذين يأملون فى العثور على جمهور متذوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفسهم صفوة خاصة لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التى يعبرون عنها هى انفعالات الصفوة . وعاقبة ذلك أن يقتصر فهم علمهم على زملائهم الأدباء . وهذا ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الأدباء عن باقى البشر ذروته .

لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصا عن حياة القصصيين لكن أحداثها لم تكن تصادف هوى إلا فى قلوب القصصيين الآخرين. وتجلت هذه الحلقة المفرغة بوضوح عند بعض الكتاب الأوربيين من أمثال

أناتول فرانس ودانينزيو اللذين كثيرا ما بدت المضامين التى عالجوها مقتصرة على أحداث زمرة منعزلة من أهل الفكر والأدب . وبذلك أصبحت الحياة المشتركة التى تحياها هذه الجماعة الأدبية نوعا من البرج العاجى المنعزل تماما عن أرض الواقع. فهم مسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض . ولم يقتصر الأمر على هذا بل ظهرت نزعة عند كل أديب إلى إنشاء برج عاج خاص به كى يحيا لا فى واقع من ابتكاره فى عزلة عن العالم العادى الذى يحيا فيه الآخرون بل أيضا عن العوالم المناظرة التى أنشأها الفنانون الآخرون . وهذا أمر من شأنه أن يصيب الفن بالوهن والهزال لأنه يقطع عنه شريان الحياة المتدفقة من أرض الواقع .

ولكن لا يهم إذا كان الأديب يعيش واقعا محدودا أو حياة رحيبة وإنما المهم أن تكون للتجربة الواقعية التى يعبر عنها قيمتها الفنية . فجين أوستن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وثرثرتها استطاعت إبداع فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الواقع برغم محدوديته. وهذا الإبداع العظيم يرجع إلى أن الأديب يتعمق واقعه المحدود إلى أن يصل إلى حقيقة الجوهر الإنسانى الكامن فى أعماقه والذى لا يختلف كثيرا عن الجوهر الإنسانى الذى يعثر عليه الأديب فى الحياة الرحيبة المنطلقة الشاملة .

وهناك بعد آخر لمفهوم الواقع فى الأدب يتمثل فى وعى الأديب بنوعية جمهوره الذى لابد أن يصل إليه العمل الفنى . ويقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن» إن الفنان عندما يقوم بإنشاء عمله، قد يراعى تعذر إدراك متذوقيه لعلمه إدراكا كاملا ، ولن يبدو هؤلاء المتذوقون فى نظره فى هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم علمه ، إنماسيكون لهم دور فى تحديد موضوع العمل الفنى ذاته ، أو معناه . ومادام الفنان قد شعر بمشاركته للمتذوق فإن هذا لا يعنى تنازل من جانبه ، بل يعنى أنه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن واقعه الشخصى – سواء أكان نفسيا أو اجتماعيا أو مزيجا من العنصرين – بل التعبير عن

واقع يشارك فيه المتذوقون . وهو بهذا يظهر قدرته الفريدة على الإفصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، إلا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بها بغير مساعدة وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم - كما قال هيجل - مهمة فهمه ، فإن الفنان يتحلى بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للواقع ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتها .

وبذلك لن تكون صلة الأديب بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الفنية والجمالية، بل ستكون جانبا مكملا لهذه التجربة ذاتها ، وستوضح مدى عضوية العلاقة بين الأدب والواقع . فإن الأديب عندما يعبر عن انفعالات وأفكار تخص جمهوره يمكنه التأكد من نجاحه فى القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الإفصاح عنه . فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله جمهوره على لسانه . كما أن ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون فى الوقت نفسه - لو استطاع توصيل هذا التعبير إليهم- شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتذوقين لتعبيره عما يشعرون به . وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الأديب والمتذوق ، بل مشاركة متبادلة بين المتذوق والأديب .

ومنذ العصور المبكرة للفن ، كان الفنان يعتبر ممثلا لمجتمعه ومتحدثا باسمه ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير الواقع المشترك ونقل أصدائه ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لإخوانه المغزى العميق للواقع ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعى والتاريخى وضرورتها والقوانين التى تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمى الوعى بالذات وبالواقع لدى أبناء مدينته وطبقته وأمته وأن يساعد الناس على فهم حركة الواقع وهم يخرجون من زمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقى .

وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له واقعه وظروفه الاجتماعية . ومن هنا لا تتمثل ذاتية الفنان فى أن تجربته تختلف أساسا عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى، وأشد تركيزا . ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا . فالفن يمكن الإنسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان .

إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعى . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان . ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته . والفنان المشحون بأفكار عصره وتجاربه لا يطمح إلى تصوير الواقع فحسب، بل إلى تشكيله أيضا . وليس هناك تناقض بين ذاتية الفنان وموضوعية الواقع ، ذلك أن المعالجة الفنية الأصيلة لموضوع محدد تمكن الفنان من أن يعبر عن ذاتيته وأن يصور فى الوقت نفسه التطورات الجديدة التى تطرأ على الواقع . ومدى قدرته على تجسيد السمات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان . وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الإنسانية فلابد له أن يبين أن الواقع الإنسانى متغير ، وأن يساعد على تغييره من أجل تطابقه مع الجوهر الإنسانى .

★ ★ ★

٤٩ - الوهم

ينقسم الوهم إلى نوعين أحدهما مرضى والآخر صحى. أما الوهم المرضى فهو الذى يسلب الإنسان إرادته ويفقده القدرة على المبادرة نتيجة لعقد الخوف المترسبة فى اللاشعور وخاصة عقدة الإحساس بالذنب تجاه أشخاص أو مواقف غير محددة، وإذا كان علم النفس قد اتخذ من الوهم مجالا عريضا له يصول فيه ويجول، إلا أن الإنسان استطاع أن يتعرف على هذا الوهم المرضى منذ فجر الوعى الإنسانى، ورآه متجسدا فى الشخص الذى فقد ثقته بنفسه. فعندما عرف الإغريق المسرح كفن مستقل بذاته، اكتشفوا أن الممثل الذى يعتلى خشبة المسرح وهو يعلم أنه سوف يواجه بألوان من النقد والسخرية، قد يفشل فعلا نتيجة لهذا الوهم الذى أفقده ثقته بنفسه وأصابه بالتوتر والاهتزاز. كذلك فإن المتحدث الذى يعلم أن أفكاره سوف تكون موضع نقد أو رفض من المستمعين قد يقضى هذا الوهم الانفعالى عليه بالفشل فى الإلقاء والإقناع، فالوهم قد زاد الموقف خوفا وفزعا . وقد يبالغ الوهم فى تصوير الموقف ويضخم ألوان النقد التى توجه للفرد مما يترتب عليه ر هبة الفرد وخشيته من الجماعة، وقد لا يؤثر هذا بالسلب على سلوكه المؤقت تجاه موقف معين فحسب، بل يمتد ليشمل شخصيته بصفة عامة.

أما إذا كان مصدر الوهم هو نقص الخبرة أو الجهل فإن مواجهة مثل هذه المواقف لا تتأتى إلا عن طريق العمل والعمل و حده. ومعظم الأعمال الأدبية كانت تجسيدا لمواجهة الإنسان لأوهامه ومخاوفه وانتصاره عليها بطريقة أو بأخرى.قد تنطوى المواجهة أحيانا على احتمال الفشل إلا أنه ليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب الخبرة والشجاعة والمقدرة على التنافس بغير العمل. وكانت ملحمتا هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسا» مثلا - تجسيدا فنيا للأعمال الحاسمة التى قام بها الأبطال

فى مغامراتهم المثيرة. أما الهروب من القيام بعمل ما لأن الوهم يصور للإنسان الفشل والارتباك فهذا معناه استسلام الإرادة لمظهر من مظاهر الفردية التى يستطيع العقل المنظم المستنير أن يسيطر عليها. فالطاقة الذرية مثلا إن لم نسيطر عليها فإنها تخرب وتدمر أما ضبطها والتحكم فيها واستخدامها فإنه يعتبر عملا مثيرا نافعا للصالح العام. وهذا صحيح تماما بالنسبة للوهم والخيال، أو بالنسبة للوهم الصحى الذى سنتحدث عنه بعد قليل.

وعلى الرغم من أن الأدباء كانوا من أوائل الرواد الذين عالجوا هذا الوهم المرضى فى أعمالهم، فإن بعضهم لا يسلم من الإصابة به. فقد ذكر جون بانيان (١٦٢٨ - ١٦٨٨) - وهو من آباء الرواية الإنجليزية - كيف أنه فى أيام زندقته وإلحاده كان يجد لذة كبيرة فى قرع أجراس كنيسة البلد كنوع من العبث بالمقدسات، غير أنه عندما استيقظ فيه الضمير بدأ يحس بالخطيئة والجرم فى القيام بمثل هذا العمل. ومن ثم ظهرت لديه الأوهام التى اتسمت بالخوف الشديد من رؤية الأجراس أو سماع صوتها.

وكان الفيلسوف إيرازموس يخاف من رؤية الأسماك، ووصل الحال ببسكال إلى الخوف من أى شىء، ومن كل شىء. أما شوبنهاور فكان يخاف أشد الخوف لرؤية الموسى. وتوماس كارلايل الذى مجد الأبطال والبطولة كان يخاف أن يخطو داخل محل من المحلات، وكان إدجار آلان بو يرى فى الظلام الرعب كله، أما موباسان فكان يصاب بالرعشة والرهبة من الأبواب الموصدة... إلخ.

كان الوهم المرضى مضمونا أساسيا لأعمال أدبية كثيرة، وخاصة بعد بداية اكتشافات علم النفس منذ منتصف القرن التاسع عشر. أما الوهم الصحى فقد ارتبط بالشكل الفنى لهذه الأعمال وغيرها. فالفن بطبيعته وهم جميل يعيد صياغة الواقع بأسلوب يجعل المتذوق أكثر قدرة على استيعاب الحقيقة. ولذلك فهو وهم صحى لا يهرب من الواقع أو الحقيقة بل يعمل حثيثا على مواجهتهما، وبذلك يقترب من طاقة الخيال عند الإنسان بل ويتوحد معها فى كثير من الأحيان. فالأدب الراقى لا يمد جمهوره المتذوقين بأوهام تصور حالات يتم فيها إشباع رغباتهم.

والبون الشاسع بين الوهم المرضى والوهم الصحى أن الأول يكمن فى اللاشعور ويؤثر تأثيرا سلبيا ضارا بالإنسان، أما الثانى فيتركز فى الوعى ويهدف إلى إحداث تأثيرات إيجابية فى فكر الإنسان وسلوكه. وهذه هى وظيفة الفن الذى يسمو فوق الواقع ويجمع الكون كله فى وحدة فنية موضوعية تشمل الحقيقى وغير الحقيقى. وإذا كان فعل التوهم أو التخيل، فعلا قد تحقق بالفعل، فإنه لا يلزم أن يكون الشىء المتخيل أو الموقف المتخيل حقيقيا أو غير حقيقى، والأديب الذى يتخيل شخصياته ومواقفه لا يتخيلها باعتبارها حقيقة أو غير حقيقة، كما أنه عندما يمارس فعله التخيلى، فإنه لا يفكر فى كونه حقيقيًا أو غير حقيقى. ويرى روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن» أن الوهم هو الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة، وذلك حيث لا تعنى الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحقيق موقف متخيل، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقيًا. ولكننا لا نجد فرقا كبيرا فى الحالتين لأن الهدف النهائى يتمثل فى الربط بين الخيال والحقيقة أو بين المثال والواقع حتى لا يقع الإنسان ضحية الفجوة بينهما.

ويرفض كولنجوود القول بأن الفن إشباع وهمى للرغبات كما يعتقد بعض علماء النفس. فالفن ليس هروبا من الواقع وإنما مواجهة له. وهناك حد فاصل بين الفن الترفيهى التجارى و الفن الإنسانى الحق. لذلك فالفنان ليس مجرد عالم يعيش فى الأوهام يستغل طاقة الخيال والوهم عند المتذوق ليدفعه إلى تطوير حياته فعلا. إن الوهم صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خليط أو مزاج غير محدد المعالم، بحيث يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه أو بلورتها، وبذلك يصبح الفن بصفته وهمًا أو خيالا مهمة حقيقية وهامة فى حياة الإنسان هى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها، أو رفعها إلى مرتبة النظرية. ووفقا لهذه النظرية، تكون مهمة الفن هى إنشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا، أو سيحولها بالفعل إلى حقيقة.

والأديب عندما يتخذ من الوهم مضمونا لعمله أو أداة لتشكيله فنيا، فإنه لا

يمكن أن يقف موقف عدم مبالاة بالحقيقة. فهو أساسا يرمى إلى بلوغ الحقيقة. إلا أن الحقيقة التى يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة. والحقائق التى يكتشفها الأدب هى تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها. ويتميز كل شىء من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الأديب بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض إلى أى تجريد نظرى. والشاعر أحيانا يقول إن محبوبته هى نموذج للفضائل كافة، وأحيانا أخرى يقول إن لها قلبا أسود كالجحيم. وهو تارة يرى العالم نعيما، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو وباء مزمنا. ويبدو هذا الكلام فى مفهوم التجريد النظرى أو فى نظر الفهم المجرد متناقضا. فالمحبوبة - كما يقال لنا - لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة فى وقت ما، وقلبها أسود كالجحيم فى وقت آخر. وطبقا لهذا فإن قائل هذا الكلام يتوهم أشياء غير موجودة ولابد أن تكون نظرته قد اتجهت إلى المظاهر بدلا من الحقائق، أو إلى الانفعالات وليس إلى الوقائع.

لكن مقاييس الفن الخصب تختلف عن مقاييس المنطق المجرد، ذلك أن الفن يرى الصدق والحقيقة والواقع فى الانفعالات الإنسانية حتى لو كانت عابرة ومتغيرة. فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم. وأفصح عن ذلك لم يعن تعهده أن يظل على هذه الحال غدا. على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن أنه قد سئم الحياة اليوم. وقد يكون سأمه انفعالا أو وهما، إلا أنه حقيقة يشعر بها، ومن ثم فهو أمر واقع. فالحدود بين الوهم والحقيقة - فى الحياة وبالتالى فى الأدب- ليست بالدقة والوضوح اللذين يتصورهما المغرمون بالمنطق والجدل.

وقد حاول برتولت بريشت فى العصر الحديث القضاء على عنصر الإيهام فى المسرح حتى لا يندمج المتفرج مع النص المسرحى ويتوهم أنه عنصر حيوى فيه أو طرف فى القضية المطروحة لابد أن ينحاز إلى جانب دون الآخر. إن بريشت يريد من المتفرج أن يتخذ موقفا تجاه القضية بناء على حكم موضوعى متجرد، مثله فى ذلك مثل القاضى الذى يضع عينه دائما على الحقيقة الموضوعية مهما كانت

انفعالاته ومآسى الأطراف المعنية. وبحكم أن الوهم جزء حيوى فى حياة البشر فقد رأى بريشت أن المسرح يجب ألا يعالج المضامين المعاصرة بأسلوب يحاكى الحياة. وبذلك يتخلص الأديب من الوهم ويصبح همه الأكبر هو البحث عن الحقيقة الموضوعية فلابد أن ينفصل المتفرج عن المواقف والشخصيات بحيث تصبح غريبة عنه تماما، وبذلك ينفصل الماضى عن الحاضر لأن الأديب لا يعالج مضامين تاريخية بمفاهيم عصرية وإنما يثير فى المتفرج إحساسا بأنه لو كان يمر بالظروف التى تصورها المسرحية لتحتم عليه أن يتخذ موقفا إيجابيا. و عندما يرى أن الأمور قد تغيرت فى إطار ظروفها التاريخية فإنه عندئذ يدرك إمكان إحداث التغييرات المطلوبة بالنسبة للواقع والحاضر.

ويؤكد بريشت على ضرورة وعى المتفرج بأن ما يقدم أمامه عل خشبة المسرح ليس سوى مسرحية بدلا من أن يتوهم بأنها حقيقية، ولذلك يستخدم بريشت السرد والرواية وكل ما من شأنه كسر حاجز الإيهام المسرحى التقليدى، وعدم السماح للمتفرج بالخلط بين ما يراه على المسرح وبين الحياة. فالمسرح التقليدى يوحى للمتفرج أو يوهمه بأن المنصة التى أمامه عبارة عن غرفة سقط حائطها الرابع، وأنه يرى ما يدور عليها بأسلوب المتلصص. و هذا وهم خادع فى نظر بريشت ولا ضرورة له على الإطلاق. فلابد أن يعى المفترج أن ما يشاهده مجرد مسرحية، كما يحب أن يعى الممثل أن ما يؤديه مجرد شخصية منفصلة عنه تماما. فالوهم يجب أن يتلاشى سواء بالنسبة للمتفرج أو بالنسبة للفنان.

أما الوهم كمضمون فكرى ونفسى فقد لعب دورا بارزا سواء فى الأعمال الكوميدية أو التراجيدية، فمثلا وجد فيه موليير مادة خصبة لإثارة المتناقضات الاجتماعية الصارخة كما نجد فى مسرحية « مريض الوهم» حيث يرتبط الوهم بالأنانية والبخل. ويتركز العنصر الكوميدى فى تحليل شخصية أرجان، وذلك الرجل السليم البنية الذى يتوهم أنه مريض، ويحيط نفسه بالأطباء، ويفرط فى تناول العقاقير. وتقوم الخادم طوانيت بالمحاولة الرئيسية فى القضاء على وهمه عندما

تتنكر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه الأخرى، وأن يفقأ احدى عينيه لتشتد حدة بصره فى عينه الأخرى. وتنتهى المسرحية بالتخلص من كل أعراض الوهم المرضى.

أما فى المسرح الحديث فنجد أن مضمون الوهم قد ارتبط بالجانب التراجيدى فى حياة الإنسان. فمثلا تدور قصص بيراندللو ومسرحياته حول الشخصية الإنسانية بين الوهم والواقع. فليست هناك حقيقة راسخة متصلة بهذه الشخصية لأنها مجرد صورة نسبية تختلف باختلاف الأهل والغرباء والأصدقاء والأعداء. ولذلك تتساءل قصص بيراندللو ومسرحياته عن كنه الشخصية الإنسانية، وهل هى شىء كائن حقا وفعلا ؟ هل الحقائق حقائق فى ذاتها أم هى موجودة بالنسبة لنا فحسب؟ ونحن؟ هل نحن حقائق ؟ هنا تتلاشى حقيقة الوجود الانسانى نفسه عندما يدرك الانسان أنه موجود بالنسبة لنفسه وللذين يعرفونه فقط. أما بالنسبة للألوف والملايين فهو ليس موجودا. بالإضافة إلى ذلك فإن الحياة نفسها تحتوى مفاجآت وألغازا قد لا يصل الإنسان إلى كنهها وتبقى لغزا طول حياته. والإنسان بطبيعة تكوينه قد يقع تحت طائفة من الأوهام، وقد تشتد وطأة الوهم عليه حتى ليظنه الحقيقة. يصف بيراندللو فى إحدى قصصه ما يدور داخل بطله من وقائع وأوهام فيقول :

« كانت ترانى على هذه الصورة، وإذن لن أنجح فى أن أنتزع منها هذه الصورة. وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور، وإذا كان لا فائدة من أن يهبها المرء كل حياته فماذا يكون ؟ فأنا عندها لست أنا بل آخر، أنا آخر، يستطيع الكذب والخداع ويستطيع أن يأخذ ما يريد فى الخفاء وبلا حب. يستطيع أن ينقص من قدره ويعيش فى العار.. أليس كذلك ؟... فالحقيقة تتألف من حقيقتين : حقيقتها وحقيقتى، ولا يمكننى أن أقنع نفسى بأنى ارتكبت ما تظننى ارتكبته، و أنى فكرت فيما لم أفكر فيه، وأنى آخر، وأنى شخص غير أمين كما ترانى يختلف عنى كل الاختلاف ».

فى مثل هذه القصص المبكرة نجد أساس فن بيراندللو الذى عبر عنه فى

مسرحياته بعد ذلك وخاصة فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف» التى يجسد فيها الحقيقة التى تؤكد أن الأمور فى الحياة ليست كما تبدو للإنسان فى ساعة أو لحظة من اللحظات، بل هى شىء غير ما يبدو للناظرين. فالحقيقة عند بيراندللو أمر نسبى، فكثيرا ما نخطئ الحقيقة، ويختلط علينا الأمر ولا نميز بين الوهم والواقع. بل إن فى الحقيقة نفسها مستويات عديدة تتراوح بين الصدق والكذب، بل إن الكذب ذاته يتراوح بين الكذب على الآخرين كرذيلة اجتماعية وبين الكذب على النفس كمأساة إنسانية. و الفرق بين هذا وذاك كالفرق بين الوجه الحقيقى للإنسان والقناع الذى يصطنعه لإخفاء هذا الوجه.

أما برنارد شو فيقف موقفا أكثر ايجابية من بيراندللو تجاه قضية الوهم فى حياة الإنسان فهو لا يأخذها من الناحية الفلسفية المجردة بل يركز على جانبها الاجتماعى الملموس الذى يؤثر فى تفكير الناس وسلوكهم. يرى أن الأوهام يمكن أن تسيطر على مجتمع بأكمله وليس على فرد واحد فقط. ومن هنا كان هجومه فى أعماله الروائية والمسرحية على المثاليات الرومانسية الجوفاء وإهداره للهالات المحيطة بالتقاليد البالية التى لا تخرج فى معظمها عن نطاق الأوهام الزائفة. كان أبشع وهم - فى نظر شو - ممثلا فى الحب الرومانسى الذى لا يملك سوى الوهم الكاذب والخيال المزيف. فالحب الحقيقى لابد أن ينهض على الاستقلال الاقتصادى والنظرة الواقعية؛ ولم تعد المرأة مجرد لعبة فى يد الرجل أو متعة لناظريه وجسده كما كان المجتمع الإنجليزى يتوهم فى عصر الملكة فيكتوريا.

ولذلك تميزت بطلات شو بالاكتفاء الذاتى وتحدى التقاليد، وقوة الشخصية ومواجهة الواقع، وانطلاق التعبير عن الذات دون حساسيات أو أوهام. وهذا على النقيض من البطلات اللاتى نقابلهن فى الأعمال الرومانسية المسرفة فى العاطفية. ففى الحياة الزوجية مثلا تخلصت بطلات شو من الحب الرومانسى الذى يغطى الزواج بأوهام وخيالات لا أساس لها من الواقع. ولذلك يجب منع حدوث زواج بين العشاق لأن الزواج عبارة عن شركة مساهمة تقوم على شريكين متساويين فى

الكفاءة والمقدرة والاستقلال، وكلها خصائص تتنافى مع أوهام الحب الرومانسى التى تفقد الزواج توازنه وثباته. لا ينطبق هذا على الحب فحسب، بل نجد معظم شخصيات شو يكنون أشد الاحتقار والاشمئزاز من كل الأوهام التى تفسد جمال الواقع.

وإذا كان شو قد استطاع القضاء على كثير من الأوهام الرومانسية لكنه قضى حياته مؤمنا بوهم كبير اسمه « السوبرمان، أو الإنسان الأعلى ». لقد كان السوبرمان عنده بمثابة رؤيا حالمة كثيرا ما طفت أمام عينيه ولم يستطع مقاومة جاذبيتها برغم أنها لم تخرج عن كونها مجرد فرض نظرى بحت، وبرغم أنه لم يخترعها بل استعارها من نيتشه وشوبنهاور ولامارك وبرجسون. ولكن فكرة رجل المستقبل المثالى الذى سيحقق للبشرية حلمها القديم متمثلا فى نموذج خالد للكمال المطلق قد أثارت خيال شو وجرى وراءها فى معظم أعماله المسرحية. ومن ثم فقد تحول شو المفكر الواقعى الصارم إلى فنان خيالى يراوده وهم لن يتحقق بالمنطق السهل الذى يتصوره.

أما الكاتب المسرحى الأمريكى أرثر ميللر فقد وجد أن الوهم يلعب دورا مدمرا فى حياة الإنسان المعاصر الذى يلجأ إليه عندما يفشل فى تحقيق طموحاته فى ظل الظروف الضاغطة على كيانه. وتتمثل المأساة فى أن الإنسان يستكين إلى العيش داخل شرنقة الوهم، لكن هذا الوهم لا يستطيع الاستمرار إلى ما لا نهاية، بل سرعان مايذوب عند أول احتكاك له مع الواقع الصارم، مثلما يذوب الجليد تحت أشعة الشمس. فى هذه اللحظة المأسوية يخرج الإنسان من شرنقته عريانا مهزوزا ضعيفا لا يقدر على مواجهة الحياة وسرعان ما ينهار. وهذا ما حدث فى مسرحية «موت قومسيونجى » لميللر الذى يقول فى مطلع الفصل الأول إنه لا توجد عودة مفاجئة للماضى، فنحن لا نرتد إلى الماضى أبدا. كل ما يحدث هو أن الماضى لا يكف عن الفيضان على الحاضر، وهو يحضر معه مناظره وأشخاصه، وفى بعض الأحيان نرى الماضى والحاضر معا على سبيل تجسيد الصراع بين الوهم والحقيقة. ومن هنا كانت القيمة التراجيدية لشخصية ويللى لومان الجياشة العظيمة. إنه يتمتع بنوع من

الشرف التراجيدى بغيظه مما يلاقيه من ازدراء الناس، وبصراعه فى سبيل احترام الناس له بنفس قدر صراعه فى سبيل احترامه لنفسه. كان ويللى يبحث عن حقيقة نفسه وحقيقة واقعه، وكانت كل مرات الرجوع بالذاكرة إلى الماضى وكل الأوهام فى «موت قومسيونجى» إنما تمثل وعى ويللى المؤلم بالفشل. ولذلك يقول جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » إن ويللى يبحث عن الحقيقة ويكافح ضدها داخل حدوده الشخصية والاجتماعية بصورة لا تقل عنفا ولا فجيعة عن أوديب.

أما فى معظم مسرحيات تنيسى ويليامز فنكتشف أن إيهام الإنسان لنفسه هو الملجأ الأخير للمهزومين ذوى الآمال الضائعة. حتى فى مسرحياته الأولى ذات الفصل الواحد مثل « صورة لسيدة» يجسد بطريقة علمية جادة جوانب هذه الظاهرة فى شخصية بطلتها الذاوية الذابلة التى تتخيل أو تتوهم أنها قد اغتصبت على يد معجب خفى سابق، وتتصرف على هذا الأساس لدرجة أنها تبتكر شخصيات وهمية كى تعيش معها. ومن الواضح أن هذه البطلة قد مهدت ذهن ويليامز فيما بعد لابتكار شخصية بلانش دى بوا بطلة « عربة اسمها الرغبة ». فقد أحب ويليامز أن يمنح هؤلاء التعساء مأوى من الأوهام لأن العالم قد سلبهم كل شىء على مستوى الواقع.

فى مسرحية « سيدة لوسيون رجل القبرة » تصبح مسز هاردويك مور أضحوكة سيدتها ومثار سخريتها. فهى تهزأ من ادعاءات المرأة الفقيرة ومن أختراعها لنبات برازيلى للمطاط تسبب فى تأخير دخلها وتعويقه إلى درجة كبيرة. ولا يوجد إلا زميل فى السكن يشتغل كاتبا ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور لكنه يطوى بين جوانحه من الخير ما يجعله يتفهم مأساة المرأة البائسة بحيث يقول : « ليست هناك أكاذيب سوى الأكاذيب التى تحشوها فى الفم يد الحاجة الغليظة القاسية » ويشرع فى مشاركتها أوهامها لأنها لم تعد تملك عالما سواها كى تعيش فيه.

ولكن يجب أن نذكر أنفسنا بأن الأضواء الكاشفة التى قدمها علم النفس فى مجال الشخصيات التى تعيش الوهم وتعانى الإحباط، هى إنجازات غير كافية كى تدب الحياة فى الشخصيات فوق المسرح. إن علم النفس يحلل حالات ولا يبتكر

شخصيات. كذلك يجب ألا نسلم دائما بالفكرة القائلة بأن الشخصية المريضة الواهمة أكثر أهمية وإمتاعا من الشخصية الصحيحة، ذلك أن قيمة الشخصية تتمثل فى الدور الدرامى الذى تلعبه فى العمل الأدبى، وليس لمجرد أنها حالة مرضية مثيرة للتساؤل وحب الاستطلاع.

ينطبق هذا المنهج على مسرح العبث الذى لعبت فيه عناصر الوهم والضياع، اليأس والإحباط واللامعنى، دورا حيويا فى تشكيل سماته الفكرية وملامحه الفنية. ففى هذا المسرح تحل الحركة النفسية والعالم الوهمى مكان مطابقة الشخصيات للواقع. فلا وجود للحدث الواقعى والتسلسل السببى، بل إن المأسوى يصير هزليا، والهزلى مأسويا. إنه مسرح يجسد الوعى الحاد بالعبث والفراغ، لا عن طريق المنطق الأرسطى بل عن طريق تجارب معزولة، تتصل بأوهام النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة المستعصية على الإدراك. لذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأوهام والأحلام. يلجأ إلى وسائل فى صورة عبث منطقى كأن تخاطب الشخصيات زائرين غائبين وأصدقاء وهميين، أو تتوجه بحديثها إلى الكراسى الخالية، أو تثير ذكريات بين الواقع والوهم. وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة، وقد تكرر نفسها، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع مجرد الإدراك الواعى تماما.

لكن الوهم الأكبر يتجلى فى مأساة الحياة البشرية عندما تواجه الهلاك طلبا للنجاة، وتحطم نفسها بنفسها لتدعيم حريتها. وهذا مسلك عابث فقد جعل الإنسان من نفسه سائلا ومجيبا، ومتهما وقاضيا، وظالما ومظلوما، فهو يلعب دوره فى طبيعة تتكره وينكرها، وإنكاره التام لها هو مواجهة العدم. وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة، واستقلالا ذاتيا زائفا. ومع ذلك فإن هذه المعاناة المحمومة ترد الوعى إلى التفكير المعقول فى الواقع المحدود حتى يصبح أكثر تناغما مع الحاجة الإنسانية.

★ ★ ★

٥٠ - اليأس

كان اليأس من الخطوط الفكرية التى واكبت الأدب الإنسانى منذ عصوره المبكرة. فمثلا جسدت التراجيديا الإغريقية مأساة الإنسان فى يأسه من مواجهة قوى القدر والمصير، وتفرعت تنويعات عدة من هذا الخط إلى أن بلغت قمة تشعبها فى العصر الحديث. وعلى الرغم من اختلاف موقف الأدباء تجاه مفهوم اليأس اختلافا يتراوح بين التحدى الكامل والاستسلام التام، فإنه مفهوم فرض نفسه بقوة على أعمال شعرية ومسرحية وروائية رائدة وخاصة فى عصرنا هذا الذى تحول اليأس فيه إلى فلسفة قائمة بذاتها.

ويوضح روبرت والبول فى قصيدة له بعنوان «عن العذاب الإنسانى كله» أن الإنسان يستطيع أن يتحمل اليأس الذى يعيش فيه فعلا فى حين يخاف من أن يعقد الآخرون الأمل عليه. فاليأس راحة وإيمان بالحدود الضيقة التى جبلت عليها الطبيعة البشرية، فى حين يتعدى الأمل هذه الحدود ويتحول إلى مسئولية وعبء وهدف قد لا يتحقق. ففى رواية « الأمل» مثلا (١٩٣٧) لا يحيط مالرو شخصياته بهالة أسطورية بل يركز على طبيعة الإنسان التى تدفعه دائما إلى التعلق بالأمل حتى لو لم يكن يملك الوسائل التى تمكنه من تحويله إلى واقع. فعظمة الإنسان ليست فى نوعية السلاح الذى يستخدمه فى تحقيق أمله، بل فى إصراره على تحدى اليأس إصرارا قد يقضى على حياته فى نهاية الأمر. ولذلك نجد أحد أبطال رواية «الأمل» يواجه هجوم طائرة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه للحريق. فهو يدرك تماما أن الطائرة لن تسقط وربما أصابته فى مقتل. ومع ذلك يحول الإنسان اليأس إلى سلاح ويظل فى الميدان لمواجهة قدره مهما كانت النتيجة.

أما شيللى فيرى فى راحة اليأس أقوى تعبير عن حقيقة الإنسانية. يقول فى قصيدة « مقاطع مكتوبة فى حالة من الإحباط » :

« أصبح اليأس رفيقا لطيفا

كالريح والمياه فى حالات السكون

استطيع الرقاد أرضا كطفل منهك

وأنعى باكيا حياة الأمل والحرص

والحياة التى ولدتنى وعلىَّ أن أتحمل »

ويرى الشاعر جون دن أن الحياة تخضع لقانون رهيب يمزج بين اليأس والصدفة. يقول فى ديوانه « أغان مقدسة » :

« كل من هرب من الطوفان والحريق

ونجا من الحرب والمجاعة والحمى والطغيان

لن يفلت من اليأس والقانون والصدفة »

وهناك مسرحية لتولستوى بعنوان « النور المشرق فى الظلام» تسعى إلى تجسيد موقف الإنسان من اليأس برغم أن تولستوى لم يكملها. فهى تدور حول مأساة رجل مثالى عظيم فقد الأمل تماما فى أن يفهمه من حوله. فالنور الذى يرمز إلى الأمل لا يستطيع مواصلة التواجد فى الظلام المطبق عليه. أى أن الأمل هو الاستثناء فى حين يشكل اليأس القاعدة الراسخة. ولذلك فحياة الإنسان صراع مستمر ضد اليأس والموت، ولكن اليأس هو المنتصر فى النهاية.

وفى مواجهة هذا الاستسلام نرى فيلسوفا مثل سورين كيركجارد يكتب كتابا بعنوان « المرض القاتل» وهو اليأس - يؤكد فيه أنه لابد من مكافحة هذا المرض حتى يشعر الإنسان براحة النفس وبأن حياته لها معنى وغاية سامية. واليأس- فى نظره - مرض من أمراض الذات، ويبدو فى ثلاث حالات : الأولى ألا يكون عند اليائس شعور بأن له ذاتا (وهذا ليس يأسا حقيقيا)، والثانية حالة اليائس الذى لا

يريد أن يكون ذاته نفسها (أى الهارب من نفسه) والثالثة حالة اليائس الذى يريد أن يكون نفسه ذاتها.

وأسوأ أنواع اليأس - عند كيركجارد - ذلك الذى ينتهى بصاحبه إلى إنكار الله وفقدان كل أمل فى الخلاص، إنه اليأس القاتل الذى يقضى على روح الإنسان قبل موته الفعلى، والذى يدخل فى بند الخطايا المميتة. أما الشك الذى ينتاب معظم البشر فيرى فيه كيركجارد مرحلة من مراحل اليأس وربما كان مدخلا إليه، ولكنه يضيف أن الشك دليل الإحساس، لأن فاقد الإحساس بنفسه أو بذاته لا يتعرض لشك أو حيرة، ولذلك لا يستنكر كيركجارد الشك أو يدفعه مادام لا يؤدى إلى درجة اليأس القاتل.

وقد ركز الأدباء على الشك كمرحلة من مراحل اليأس لما يحتوى عليه من صراعات وتناقضات، أما اليأس القاتل أو الاستسلام الكامل فلا يعنى سوى النهاية حيث السكون والموات. ولذلك فإن معظم الأعمال التى تدور حول مضمون اليأس تدور فى الواقع حول الصراعات النفسية والاجتماعية الصادرة عنه. يتضح هذا فى رؤيتنا لبطل مسرحية تولستوى الذى قد يوحى لأول وهلة بأن اليأس هو منطق الحياة، وبأنه لا يوجد ما يمكننا أن نفعله بشأنها، ومع ذلك فمجرد وجوده كان نقدا عنيفا لأوضاع الحياة.

وهذه الروح هى التى سرت فى مسرح العبث فيما بعد. فمسرحية « فى انتظار جودو» لصامويل بيكيت تجسد يأس الإنسان من عالم أفرغ من قيمه، عالم عدوانى وغامض وغير مفهوم، عالم لا يزال ينقصه الكثير. فالمسرحية تدور حول شريدين اثنين يسليان نفسيهما بثرثرة، فى انتظار ثالث سيحل لهما مشكلاتهما. وهى الفكرة التى أقام عليها بلزاك مسرحيته « ميركاديه» من قبل حيث يأتى رجل يدعى جودو ليحل مشكلات الجميع. لكن مسرحية بيكيت لا تصل إلى هذه النهاية السعيدة، إن جودو لا يأتى معبرا بذلك عن حقيقة الحياة الحديثة حيث يجب أن يعيش الإنسان بلا أمل.

لكن اليأس عند بيكيت لا يعنى مجرد الحياة بلا أمل، إنه يعنى التعود على ضياع الإرادة والشلل الأخلاقى. إنه لا يحتاج إلى مأساة كى تبرزه، أو خطبة عصماء مشتعلة لتلخصه، إذ أنه مستمر بإلحاح، ولجاجة وهوس، ويتنفسه الإنسان مع الهواء الذى يدخل رئتيه. لذلك لا نجد فى مسرح العبث عامة ومسرح بيكيت خاصة مأساة ساخنة ملتهبة، بل هناك اليأس المرعب الذى يلفح المتفرج كريح ثلجية. وعنصر اليأس عند بيكيت مرهق شديد الوطأة ويحمل فى طياته خطرا شبيها بالخطر الذى يهدد الإنسان فى التراجيديا الكلاسيكية، خطر يمكن أن يقضى على الإنسان تماما.

واليأس فى الأدب الحديث لا يبدو شيئا محدد المعالم، إنه شىء غائم هلامى، لا لون ولا رائحة له وإن كانت الشخصيات تحس طعمه. حتى طعمه أصبح مائعا فاقد الشخصية. واليأس يصبح أشد فاعلية وأثرا كلما كان خفيا غامضا. وهناك أناس يعيشون حياة اليأس بمعنى الكلمة دون أن يدركوا هذه الحقيقة البشعة. وبعضهم ينهار عندما يدرك أبعاد مأساته. ويقول الفيلسوف الأمريكى هنرى ديفيد ثورو إن معظم الناس يعيشون حياة يأس هادئ. فاليأس يعيش مع الإنسان لحظة بلحظة، بطريقة أو بأخرى. ولابد أن الإنسان يشعر به تماما عندما يصر على البحث عن الحقيقة، فالحقيقة غامضة. مائعة، غير أكيدة، عديدة المستويات كاليأس تماما. واليأس مستويات ودرجات وأنواع لكن ثمة يأسا واحدا هو الذى يبلغ بالإنسان مرحلة اليقين. إنه اليأس النهائى المطلق، التام، الذى يتهاوى بالإنسان إلى الجنون، أو المرضى الجسمانى الخطير أو الانتحار.

وهذا يعنى أن مجرد قيام أديب بكتابة عمل مضمونه اليأس، فإنه يقاوم اليأس ويعريه. فالإنسان الذى بلغ مرحلة اليأس النهائى وينوى القضاء على حياته لا يمكن أن يكتب كلمة واحدة فى عمل أدبى. إنه لن يستطع مجرد الإمساك بالقلم. قد يبدو بيكيت - مثلا - فى بعض أعماله وكأنه واقع تحت وطأة اليأس الكامل، لكن مجرد استمراره فى تأليف الروايات والمسرحيات يعنى قدرته المتجددة على التغلب على اليأس، فالنشاط الفنى فى حد ذاته تحد إنسانى لليأس. والفنانون الذين بلغوا قمة اليأس، يلجأون دائما إلى الفن كعلاج وإيمان، وذلك لقدرته على شفاء أمراض

كثيرة على رأسها اليأس. وطاقة التنظيم والتطهير الكامنة فى العمل الفنى، تجعل منه انتصارا إنسانيا بمعنى الكلمة، وتجسيدا لعزة الإنسان وكرامته مهما كان العمل مشبعا باليأس. بل إن جيته يرى فى اليأس دليلا ماديا على الحياة ذاتها، فالإنسان الذى لم ييأس قط فى حياته لا يمكن أن يكون قد عاش. وحتى فى مسرحية مثل « هاملت » تبدأ بالبطل وهو يتمنى لو كان ميتا، نشعر أن المحرك لكل الأحداث هو الإنسان وليس اليأس.

ويقول الناقد إيريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما» إن تفوق بيكيت فى تجسيد روح اليأس فى أعماله، بحيث جعل أعمال الأدباء الآخرين الذين تناولوا المضمون نفسه، تبدو وكأنها مجرد إنشاء أدبى، هذا التفوق يرجع إلى أحد سببين : الأول أنه جسد يأسا أعمق من يأسهم، والثانى أنه عبر عن يأسه بحيوية أشد برغم تساويه معهم فى الإحساس العميق به. وهو فى كلتا الحالتين قد تخلص من اليأس - ولو بصفة مؤقتة - بالتعبير عنه. ولذلك فإن الأديب الذى يبدو أشد الناس يأسا، هو فى الحقيقة أقل يأسا من البؤساء الكثيرين الذين فقدوا القدرة على التعبير عن اليأس أو عن أى شىء آخر، وسقطوا فى مهاوى الجنون أو الانتحار .

وقد يظن البعض أن الأدب الذى يتخذ من اليأس مضمونا له، أدب قاتم بطبيعته.لكن الملاحظ أن أشد الأدباء يأسا، أكثرهم ميلا للدعابة والفكاهة بل التهريج الذى يسعى إلى إثارة البهجة والتفاؤل. فهناك لحظات تتوارى فيها حالة الكآبة و التشاؤم وتتفجر فيها الضحكات من القلب. والحياة نفسها مزيج من البكاء والضحك، من التفاؤل والتشاؤم. ولذلك نجد أن كل شىء فى مسرحية « فى انتظار جودو» مثلا لا يحسم فى النهاية وإن كان باب التوقعات مفتوحا على مصراعيه للجمهور. فالختام ليس سعيدا بمجىء جودو، ولكنه ليس بأشقى ما يمكن أن نتصوره، كأن نكتشف أن جودو غير موجود أو أنه لن يأتى أبدا. لعله موجود وقد يجىء فالباب مفتوح وشجرة الانتحار لا تستعمل. وتنتهى المسرحية بهذه اللمحة الموحية بموقف الإنسان من غموض الكون الذى يعتبره فوضى عارمة :

« فى هذه الفوضى العارمة ثمة شىء واحد، واضح، إننا فى انتظار مجىء جودو، أو فى انتظار هبوط الليل. نحن لسنا قديسين ولكننا حافظنا على موعدنا. كم من الناس يستطيعون أن يفخروا بهذا ؟ ».

ويبدو أن حرص الأدباء على إبراز مظاهر اليأس والقنوط والإحباط والمرارة والتشاؤم والسلبيات بصفة عامة، يرجع إلى أن كل الإيجابيات التقليدية، والقيم الأخلاقية والمثل العليا، التى يتشدق بها معظم الناس قد أفرغت من محتواها وأصبحت بلا مضمون حقيقى. لذلك يشعر الأديب - بصفته ضمير عصره - أنه لو سار مع القطيع وسبح بحمد الإيجابيات والقيم والمثل المعطلة فإنه فى هذه الحالة يتحول إلى مجرد بوق أجوف. ومن هنا رأى أن الكتابة عن السلبيات أشرف من الكتابة عن الإيجابيات، لأنه بذلك يضع مرآة صادقة أمام الناس ليروا أنفسهم على حقيقتها، ففى أحوال كهذه يصبح للنفى قوة الإيجاب ويصبح الأدب الذى يتخذ مضمونه من اليأس الإنسانى أكثر إنسانية وشمولا وعمقا من الأدب الذى يتشدق بالأمل الذى لا يلمسه القارئ.

فعندما يخدع الإنسان ويصاب بخيبة الأمل المرة تلو الأخرى، فإن الحياة كلها تتحول فى نظره إلى « خدعة كبرى » ولكن هذه نتيجة طبيعية للتفاؤل الساذج المفتعل الذى يخيل للإنسان أن كل شىء سيسير على مايرام دون أن يبذل مجهودا ما من ناحيته. لذلك يصرخ الأديب محذرا أن أمرا رهيبا على وشك الوقوع عسى أن يحفز الناس إلى منعه عن الوقوع. فى هذه الحالة يصبح الأديب ضمير عصره وعقل جيله. والتشاؤم فى الأدب ليس المقصود به تدمير إرادة الإنسان، وإنما يهدف أساسا إلى دفع الانسان إلى القيام بعمل إيجابى. أما طريق المستقبل المفروش بالورود فلا يوجد إلا فى جنة الحمقى.

ومن الواضح أن الأمل يكمن فى جذور اليأس الذى قد يصل بالشخصيات إلى الحضيض فى بعض الأعمال الأدبية. فى هذه الحالة لا يكشف الأمل عن نفسه بصفته شعارا أجوف يرفعه الإنسان، أو فكرة براقة عابرة تبهره، أو مثلا أعلى

يستعد للموت من أجله، بل بصفته حقيقة من حقائق الوجود، حقيقة راسخة فى مواجهة اليأس، مثلما يواجه الأبيض الأسود. والنهار الليل، والنور الظلام. ولو فقد الإنسان الأمل فعلا، لما كان موجودا على وجه الأرض ليقرر يأسه التام. ولذلك فإن يأس الكاتب - كما يفهمه بعض الناس - يصبح أمرا مشكوكا فيه، أما سعيه الملح وراء إخراج الأمل من تحت ركام الشعارات والسلبيات والأوهام والأكاذيب والادعاءات فهو اليقين الحقيقى.

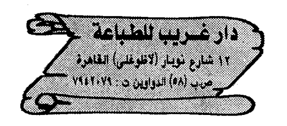
إن الفن - فى حقيقته - سلاح يتحدى به الإنسان كل هجمات اليأس القاتل وخاصة فى عصرنا الحديث الذى يجد فيه الإنسان نفسه محاطا بكل مظاهر الإحباط والقنوط. ومهما بلغ اليأس أبشع درجاته من القتامة كما نجد فى المآسى الحديثة مثل « روزمر شولم » لإبسن، و« الأب» لستريندبرج، و« رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » لأونيل، فإن الأديب فى النهاية يقوم بتطهير عواطف الجمهور ومشاعره من كل الأكاذيب والادعاءات التى يمكن أن تقضى عليه بالفعل عندما تتكشف له حقيقتها. والإنسان القوى هو الذى يعرف اليأس ويواجهه فى عقر داره. أى أن الأمل الحقيقى لن يوجد إلا عن طريق اليأس الحقيقى ؛ اليأس غير القاتل الذى لا يبتلع الإنسان ويقضى عليه تماما. وكما يقول نيتشه : « ما لا يقتلنى لابد أن يضاعف من قوتى ». واليأس الذى لا يقتل الإنسان لابد أن يمنحه دفعات متجددة من الأمل، الأمل الذى لا يستطيع الإنسان أن يحيا بدونه.

* * *

فصول الموسوعة

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت : ٧٩٤٢٠٧٩